

*Culture chinoise, chorégraphie et  
cinéma d'arts martiaux*

Mélanie Morrissette

Thèse présentée au

Mel Hoppenheim School of Cinema

comme exigence partielle au grade de

Maître en cinéma

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

septembre, 2004

© Mélanie Morrissette, 2004



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*

*ISBN: 0-612-94777-7*

*Our file    Notre référence*

*ISBN: 0-612-94777-7*

The author has granted a non-exclusive license allowing the Library and Archives Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

**Canada**



## Résumé

### *Culture chinoise, chorégraphie et cinéma d'arts martiaux*

Mélanie Morrissette

Université Concordia, 2004

Ce mémoire traite de l'histoire de la représentation des arts martiaux dans le cinéma chinois et hong kongais, à savoir comment chaque génération représente les scènes de combat et fait évoluer la représentation. L'utilisation du médium cinématographique et de la chorégraphie est au cœur de la transformation du genre, ils sont les fondements du cinéma d'arts martiaux et leur transformation a mené aux principaux courants de ce genre. Ainsi, la méthode utilisée sera l'analyse et l'interprétation de la chorégraphie selon les époques et son intime relation avec la mise en scène.

La chorégraphie est analysée par le biais de références culturelles complexes comme les traditions, les philosophies, les religions et les valeurs qui s'y rattachent; l'histoire générale de la Chine et celle des arts martiaux; les arts comme le kung-fu, l'opéra chinois, l'acrobatie, la littérature; l'histoire du cinéma hong kongais et le développement du genre; les différents cinéastes qui ont façonné les films d'arts martiaux.

Finalement, une méthode d'analyse de la chorégraphie a été élaborée afin de définir le type d'action représentée à l'écran et les différents concepts qui la composent. Ce mémoire tente de définir comment le cinéma d'art martiaux, qui est inclus au sein du cinéma de divertissement, a su défier la marche du temps et divertir le public depuis les débuts du cinéma. Cette thèse propose donc une réflexion sur la manière dont le cinéma transforme le spectacle de l'affrontement et réussi à distraire, génération après génération, les foules.



## Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce à plusieurs personnes et institutions qui ont fourni du soutien et de l'information essentielle à la rédaction.

Tout d'abord j'aimerais remercier les institutions suivantes:

*Beijing Film Academy*

*La Cinémathèque québécoise*

*Festival des films du monde*

*Festival International Fantasia*

*FCAR (Fond pour la Formation de Chercheurs  
et l'Aide à la Recherche)*

*Le gouvernement du Québec (bourse Qc-Chine)*

*Le gouvernement de la République Populaire de  
Chine*

*Hong Kong Film Archive*

*Hong Kong International Film Festival*

*Mel Hoppenheim School of Cinema*

*Office National du Film*

*Université Concordia*

*Université Nankai*

*Zhongguo Dianying Ziliaoguan (China Film  
Archive)*

Aussi, le magazine *Séquence* et son rédacteur en chef Élie Castiel ainsi que *OffScreen* et son concepteur Donato Totaro

Les professeurs suivants :







André Caron pour son introduction au cinéma de Hong Kong; Marie-Claire Huot pour avoir conseillé la première ébauche de mon mémoire et mes futures démarches; Hongyu Yu & Mme Zhou, mes premiers professeurs de chinois; Franklin Eyelom, mon professeur de kung-fu; et John Locke pour la transmission de sa passion et sa grande lucidité en ce qui a trait à l'esthétique du cinéma. Aussi, je veux remercier mes deux lecteurs, Rosanna Maule, pour son ouverture extraordinaire face aux recherches des étudiants; Monsieur Thomas Lamarre qui m'a donné de très précieux commentaires et à Thomas Waugh pour son soutien.






Un merci tout spécial à Monsieur Claude R. Blouin qui, par sa démarche culturelle et sa passion du cinéma, éclaire comme une lanterne mon propre chemin. Et un autre merci tout à fait spécial à mon directeur, le Dr Peter Rist, qui a su, même dans les moments difficiles, soutenir ma démarche et conseiller brillamment mon long mémoire durant les quatre dernières années. Je n'oublierai jamais ma première visite à Hong Kong grâce à lui!



Les amis, les proches, ma famille et tout ceux qui ont contribué, de près et de loin, au succès de cette entreprise. En particulier, Juan Alvarez, David Chow, la famille Chu, Julien Fonfrède, Chen Mo, Adam Rosadiuk, Loon Sheng, Shan Wangli. Un merci tout particulier à Pierre-Alexandre Despatis Dupont pour son soutien & Sun Yi Qun pour ses encouragements et la traduction des livres chinois.

## Table des matières

1.	<i>Culture chinoise, chorégraphie et cinéma d'arts martiaux</i>		1
2.	Avant-propos		2
3.	Le cinéma d'arts martiaux, la problématique		2
4.	Terminologie et genres : Le cinéma de kung-fu et le cinéma de cape et d'épées		5
5.	<i>1<sup>ère</sup> partie</i>	Bases du discours et recherches théoriques	11
6.	Chapitre 1	Kung-fu, combat, chorégraphie & le kung-fu au cinéma	12
7.	1.1	Brève introduction au kung-fu	13
8.	1.2	L'art du combat	18
9.	1.3	La chorégraphie et le rôle d'un chorégraphe	19
10.	1.4	Les arts martiaux et le combat dans le cinéma d'arts martiaux récent	24
11.	1.4.1	La chorégraphie et l'action dans le <i>système hollywoodien</i> et dans le <i>système hong kongais</i>	25
12.	1.4.2	La chorégraphie et son intime lien avec le médium	34
13.	Chapitre 2	La tradition de l'opéra chinois	37
14.	2.1	Le prolongement d'une tradition et les débuts du cinéma	38
15.	2.2.	La tradition de l'opéra chinois	41
16.	Chapitre 3	Connexions entre deux genres : la comédie musicale & le cinéma d'arts martiaux	47
17.	3.1	Buts de la comparaison	48
18.	3.2	Le mal de la théorisation face à un genre de divertissement populaire	48
19.	3.3	À la recherche de l'esthétique spécifique du genre	53
20.	3.4	L'esthétique spécifique d'un genre et sa mise en valeur par le médium cinématographique	57
21.	3.4.1	<i>L'approche classique</i>	58
22.	3.4.2	<i>L'approche éclatée</i> - une imagerie uniquement possible	

		au cinéma	63
23.	2 <sup>ème</sup> partie	La chorégraphie dans le cinéma chinois et de Hong Kong	66
24.	Chapitre 4	Le cinéma d'arts martiaux de Shanghai	67
25.		<i>Huanjia Nuxia, 1930</i>	79
26.		<i>Huanjia Nuxia, démonstration de puissance</i>	82
27.	Chapitre 5	Le Maître Wong Fei Hung	84
28.	5.1	Aperçu de la série, arts martiaux et chorégraphie	85
29.	5.2.	Chorégraphie et mise en scène	88
30.	5.3	Détails de la chorégraphie & accessoires	94
31.	5.4	La fin de la série de Wong Fei Hung et la fin d'une ère	97
32.		<i>How Wong Fei Hung Pitted the 7 lions against the Dragon, Hu Peng, 1956</i>	99
33.	Chapitre 6	Le règne du cinéma de cape et d'épées	102
34.	6.1	Élévation du <i>wu xia pian</i> mandarin	103
35.	6.2	Apparences de changements : le <i>wu xia pian</i> tend vers le pôle fantaisiste	105
36.	6.3	Chorégraphie et styles des films mandarins : à la recherche de la source du changement	107
37.	6.4	L'art de Zhang Che : le <i>yang</i> du cinéma d'arts martiaux	114
38.	6.4.1	La chorégraphie et la mise en scène pour minimiser l'in vraisemblance : comment Zhang Che est arrivé à créer un spectacle efficace?	119
39.		<i>The New One Armed Swordsman, Zhang Che, 1971</i>	125
40.		<i>Blood Brothers, Zhang Che, 1973</i>	131
41.		<i>Vengeance, Zhang Che, 1970</i>	132
42.	6.5	L'art de King Hu : le <i>ying</i> du cinéma d'arts martiaux	139
43.	6.5.1	La conception de l'art et l'héroïsme au féminin	142

44.		6.5.2 La <i>cinéma-opéra</i> de King Hu et son approche de la chorégraphie	146
45.		<i>Come Drink with Me, King Hu, 1966</i>	153
46.		<i>Touch of Zen et le balai aérien, King Hu, 1970</i>	156
47.	Chapitre 7	Bruce Lee : la légende du dragon de feu	159
48.	7.1.	Bref aperçu des analyses typiques et de la personnalité de la légende	161
49.	7.2	« Les films de Bruce Lee »	165
50.	7.3	Bref survol de sa stratégie de combat	170
51.	7.4	Bruce Lee : personnage historique à la création d'un mythe légendaire dans <i>Fist of Fury</i>	173
52.	7.5	Mort de Bruce Lee et son impact	174
53.		<i>The Way of the Dragon, Bruce Lee, 1972</i>	176
54.	Chapitre 8	Fin des années soixante-dix: le règne du cinéma d'arts martiaux didactiques	181
55.	8.1	Caractéristiques générales de la vague des films d'arts martiaux de la fin des années soixante-dix	182
56.	8.2	Représentation plus précise des arts martiaux	183
57.	8.3	La filière littéraire	189
57.	8.4	Du cinéma culte à la naissance du mouvement	193
58.	8.5	Liu Chia Liang : l'acharnement de façon à faire durer le plaisir	198
59.		<i>The Return of the 36<sup>th</sup> Chambers of Shaolin, Liu Chi Liang, 1980</i>	207
60.	8.6	Yuen Wo Ping	210
61.	8.6.1	Les débuts de Yuen Wo Ping	211
62.	8.6.2	<i>L'association insolite ou la poésie autour de l'objet</i> dans le cinéma de Yuen Wo Ping	218
63.	8.6.3	Le film synthèse et prémonitoire	222
64.		<i>Magnificent Butcher, Yuen Wo Ping, 1979</i>	227

65.		<i>Dreadnaught, Yuen Wo Ping, 1981</i>	235
66.		<i>The Legend of a Fighter, Yuen Wo Ping, 1982</i>	238
67.	Conclusion	L'art du combat et l'esthétique de la représentation	243
68.	Annexes		246
69.	Bibliographie		247
70.	Index de films cités		252
71.	Index de noms cités (sans les noms d'auteurs)		254
72.	Jin Yong		255
73.	Interview with Loon Sheng, martial art choreographer		256

# *Culture chinoise, chorégraphie et cinéma d'arts martiaux*

« 武侠世纪 »

« *The Century of Martial Arts* »


*Shaw Brothers*, au début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cité par Zhang Che, traduit du chinois, **Zhang Che, - Memoirs and Film Criticism**, éditions Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2002, p.73. Aussi, essai écrit par Run Run Shaw pour se différencier des films cantonnais *wu xia* qui avait pour titre littéral : « *Color Wuxia Century* », Law Kar, « The Origin and Development of Shaw' Colour Wuxia Century », **The Shaw Screen, A Preliminary Study**, Hong Kong Film Archive, 2003, p.132.

## Avant-propos

Dans un premier temps, afin d'éviter la confusion relative à la transcription phonétique des noms, à l'utilisation des noms d'artistes, aux changements de titres de films selon le distributeur, chaque artiste et film asiatique seront, dans la mesure du possible, affichés avec le nom connu en Occident suivi du nom en caractère chinois. À l'exception de la transcription phonétique des réalisateurs (dépendant s'ils sont originaires de Hong Kong ou de la République Populaire de Chine), les concepts et éléments relatifs au genre sont transcrits par le système *pinyin*. Cette démarche a pour but d'éviter toute confusion, de respecter le nom original, tout en respectant l'artiste et son œuvre.

Dans un deuxième temps, certains titres de films sont suivis du symbole suivant  qui invite le lecteur à se rendre à la fin du chapitre où la capture d'images du film concerné explique la mise en scène et la chorégraphie plus en détail. Cet ajout permet de voir l'évolution visuelle du combat et d'éviter une trop grande description des détails visuels de l'affrontement.

## Le cinéma d'arts martiaux

### La problématique

Un combat à l'écran est un combat. Comment se fait-il que le public ne se lasse pas? Après des décennies, ces affrontements qui, aux yeux des esthètes de l'analyse cinématographique, sont considérés comme un divertissement populaire et barbare, ne devraient-ils pas mourir à petit feu? Pourtant, le succès toujours rebondissant du genre en fait l'un des plus populaires au sein du cinéma de Hong Kong, une contagion qui s'étend désormais à un plus vaste

auditoire avide de sensations que procure l'art du combat. À Hong Kong seulement, les films d'arts martiaux constituent un genre majeur, voire fondateur de l'industrie du cinéma; on peut facilement trouver des milliers de films présentant des combats.

Ce mémoire traite de l'histoire de la représentation des arts martiaux dans le cinéma chinois et hong kongais, à savoir comment chaque génération représente les scènes de combat et fait évoluer la représentation par son utilisation du médium. Il sera question des fondements du cinéma d'arts martiaux et des principaux courants qui ont mené à l'évolution du genre. Pour ce faire, la méthode utilisée sera l'analyse et l'interprétation de la chorégraphie selon les époques et son intime relation avec la mise en scène.

Cette étude ne peut pas aborder toutes les tendances qui existent au sein du cinéma de Hong Kong, ni les combats existants au sein d'autres genres comme ceux inclus dans les films d'action. Mon corpus d'étude se limitera aux films de genre, c'est-à-dire ceux étant inclus dans le cinéma d'arts martiaux et le cinéma de cape et d'épées. Par ailleurs, il m'est également impossible d'aborder les conséquences que ce cinéma a eues sur les différents cinémas nationaux. Cette étude tente plutôt de distinguer les principaux courants de représentation de la fin des années vingt jusqu'au début des années quatre-vingt. Cette époque est suivie d'une accalmie si grande que l'on croyait que le cinéma d'arts martiaux ne réapparaîtrait plus sur les écrans. Cette présomption était en partie vraie : le cinéma d'arts martiaux ne réapparaîtrait jamais plus sous la même forme! L'utilisation des câbles transforme littéralement l'esthétique du combat et de la chorégraphie. L'art des câbles, combiné avec l'assistance de l'ordinateur, constitue une révolution trop grande pour que nous puissions aborder en détail l'ampleur de ce changement. Cette question pourrait faire l'objet d'un autre mémoire.



La méthode d'analyse déployée dans cette étude est laborieuse parce que le sujet (encore peu abordé dans les études cinématographiques) l'est. Au fil des recherches, on peut comprendre que la chorégraphie n'est pas uniquement l'art de mettre en scène les combats mais elle est un amalgame complexe de références que l'on peut observer. Les références sont autant reliées à la culture et à ses valeurs; à l'histoire générale et à celle des arts martiaux; à des arts comme le kung-fu, l'opéra chinois, l'acrobatie, la littérature; à l'histoire du cinéma hongkongais et au développement du genre; aux nouvelles techniques comme aux cinéastes qui ont façonné le cinéma d'arts martiaux, etc. Parmi tous ces aspects, une série de choix ont été effectués, afin de préserver ceux qui étaient le plus en lien avec la chorégraphie. L'interrelation de ces divers éléments change la dynamique créatrice et visuelle de la chorégraphie. À titre d'exemple, aborder un film de Wong Fei Hung 黄飞鸿 sur l'unique aspect de la chorégraphie serait d'oublier l'histoire de la véritable légende et les styles d'arts martiaux qu'il pratiquait. On pourrait même ignorer certains détails comme le fait que ce dernier exécutait des performances de danses de dragons et de lions. Pourtant, tous ces éléments sont représentés dans les films et ils font partie de l'aspect créatif de la chorégraphie car ils témoignent du regard d'une génération sur ses mythes et sur son histoire. Puisque la chorégraphie d'arts martiaux est profondément culturelle<sup>2</sup>, nous ne pouvons passer sous silence ce que cette dernière implique. Ce retour aux sources nous permet de dépasser la lecture du premier niveau qui serait l'analyse unilatérale des combats sans en comprendre le sens. Encore plus cruciale, la chorégraphie des arts martiaux au cinéma est intimement liée au médium. Selon le point de vue adopté, un cinéaste et son

---

<sup>2</sup> Sans toutefois nier qu'il existe certainement des influences transnationales qui affectent le cinéma chinois, comme l'influence du cinéma japonais par exemple.

chorégraphe peuvent respecter l'intégrité des arts martiaux et tendre vers le réalisme de la représentation. Ou encore, ils peuvent offrir un point de vue dynamique qui, grâce au montage, illustre des arts martiaux qui surpassent la réalité et repoussent toujours plus loin la représentation des combats dans la fiction. Les références aux personnes et événements de l'histoire de la Chine, les styles d'arts martiaux utilisés, l'interprétation de la chorégraphie par le chorégraphe et le réalisateur, tous ces éléments sont abordés à différents degrés. En fait, la chorégraphie est un amalgame complexe de références relié à d'autres sphères d'activités.

Qu'est-ce qui préserve l'intérêt du public après plusieurs décennies? Mon hypothèse de départ est la suivante : l'utilisation et le développement de la chorégraphie comme spécificité du genre. Selon les époques, la chorégraphie répond aux intérêts du public et son utilisation, de plus en plus fantaisiste, permet de créer un « événement » uniquement possible au cinéma. Par le biais de la chorégraphie, combinée avec l'utilisation du médium cinématographique, je tenterai de faire le portrait des principaux changements et bouleversements esthétiques qui ont eu cours au sein du cinéma d'arts martiaux.

## **Terminologie et genres : Le cinéma de kung-fu et le cinéma de cape et d'épées**

Dans le genre du cinéma d'arts martiaux, on retrouve très souvent une subdivision entre les films que l'on appelle *kung-fu* 功夫 et les films de cape et d'épées/*wu xia pian* 武侠片. Il est à noter que ce n'est qu'à Hong Kong, dans les années soixante-dix, que l'on a établi une coupure franche entre les deux sous-genres. En revanche, en République Populaire de Chine, on classifie tous les films d'arts martiaux sous la mention *wu xia pian*. Cette différenciation

tire peut-être sa source de la dynastie Tang 唐朝(618-907 après J-C), période à laquelle il existe deux types de romans d'arts martiaux : le premier type se nomme *quan yong* 拳勇, qui signifie littéralement poing et respiration; le second type se nomme *jian xian* 剑仙 qui signifie épée et fée. De ces deux types de romans d'arts martiaux peut-être la distinction que l'on effectue entre les deux genres au cinéma, soit le cinéma de kung-fu qui est davantage réaliste et le cinéma de cape et d'épées qui est plutôt fantaisiste<sup>3</sup>. À ce sujet, Stephen Teo écrit: « *Kung-fu thus emphasised the body training rather than fantasy or supernatural* »<sup>4</sup>.

De plus, à Hong Kong, le cinéma de kung-fu se définit principalement comme un combat sans arme. Son contenu est généralement très simple et il est résumé par Lau Shing-Hon 刘成汉 comme suit :

*Kung-fu films are generally set in the Qing Dynasty (1644-1911) or in early Republican China (post-1911). Plot lines generally centre on Manichean struggles between good and evil, or on nationalist struggles against foreign invaders: Shaolin disciples fighting the Manchus; martial artists of the early Republic fighting Japanese*<sup>5</sup>.

Lau affirme également que ce terme a commencé à être utilisé dans les années soixante-dix avec l'apparition des films de Bruce Lee 李小龙, popularisant ainsi le terme *kung-fu* ou *gung-fu* pour identifier le genre<sup>6</sup>. Par conséquent, avant cette époque, tous les films comportant des scènes de combat étaient associés par les critiques au *wu xia pian*<sup>7</sup>, pour ensuite être

<sup>3</sup> Chen Mo affirme que les récits d'arts martiaux sont à moitié véritables et à moitié fantastique, ils abordent l'histoire tout comme les mythes chinois. Le genre qui se rapproche le plus de l'histoire est le *quan yong*, duquel sont souvent issus les films de kung-fu, tandis que les films représentant les mythes sont souvent issus du *jian xian*, qui forment le genre *wu xia pian*. Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.204. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>4</sup> Stephen Teo. *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, British Film Institute, London, 1997, p.98.

<sup>5</sup> Lau Shing-Hon, « Introduction », *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1980, p 5.

<sup>6</sup> Lau Shing-Hon, Ibid. p.3.

<sup>7</sup> Dans les années vingt et trente on nommait le genre : « *Swordplay and God-and-Spirits* » ou on le retrouve parfois sous la mention « *martial arts magic spirit* ». Le terme chinois est *wu xia shen guai pian* 武侠神怪片.

départagés entre le cinéma de kung-fu et le *wu xia pian*. Par exemple, les films sur Wong Fei Hung 黄飞鸿 dans les années cinquante ont été reclassés au sein du genre « *cinéma de kung-fu* » car son contenu répond davantage à la définition donnée un peu plus haut<sup>8</sup>. Par ailleurs, il est à noter que le terme *kung-fu* ou *gong-fu* 功夫 dérive du dialecte cantonais<sup>9</sup> tandis que *wu xia* 武侠 dérive du mandarin, la langue parlée en Chine continentale<sup>10</sup>.

Le genre *wu xia pian* est généralement plus dense que le cinéma de kung-fu car il comporte un héritage culturel complexe. D'abord, la signification du mot *wu xia pian* se traduit comme suit : le terme *wu* 武<sup>11</sup> signifie littéralement *affaires militaires* mais, dans l'expression *wu xia pian*, il est représentatif du mot *wuda* 武打 qui signifie *combat*; *xia* 侠, est un concept qui peut être traduit comme étant les *valeurs chevaleresques*; et *pian* 片 signifie *film*<sup>12</sup>. Le terme *wu xia pian* est souvent traduit en français comme étant *le cinéma de cape et d'épées*. Ce sous-genre se distingue du cinéma de kung-fu notamment par la signification du mot *xia*, un concept fondamental dans la culture chinoise qui a une racine aussi profonde que la culture du samouraï dans la société japonaise ou celle du chevalier en Occident. Zhang Zhen explique aussi la source du guerrier *xia* :

*As the social and moral trope, the origin of xia is commonly traced to the Warrior States (ca.403-221BC) when political chaos and feudal power divisions gave rise to a distinct group*

<sup>8</sup> De plus, il est logique de nommer les films de Wong Fei Hung par le terme cantonais car ces films étaient tournés en cantonais.

<sup>9</sup> Lau Shing-Hon, « Introduction », *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1981, p.3.

<sup>10</sup> Le choix des termes définissant les genres est étroitement associé à la langue dans laquelle ce cinéma s'est développé. En effet, le genre *wu xia pian* était dominé par une élite provenant de la République Populaire de Chine qui produisait des films en mandarin. Tandis que les films de kung-fu représentaient une réalité associée au Sud de la Chine, soit Guangdong et Hong Kong qui parle cantonais.

<sup>11</sup> Le caractère est formé de 戈 *ge*, qui est un type d'arme et de 止 *zhi* qui signifie pied. Laurel Peo, *The Origins of Martial Arts Culture*, éd. Asiapac books, pte ltd, Singapore, 2002, p.1.

<sup>12</sup> On utilise également le mot « *wu xia* » pour indiquer le chevalier errant. Le contexte dans lequel ces mots sont utilisés indique leur sens.

*of independent warriors, who dispensed justice and offered protection to the weak and dispossessed*<sup>13</sup>.

La culture du *xia* combine un ensemble de valeurs auxquelles les Chinois s'identifient encore aujourd'hui, ce qui explique en partie l'éternelle popularité du genre. À ce sujet, Chen Mo 陈墨 écrit :

*The dream of becoming a chivalrous person is deeply rooted in the minds of the Chinese people, which is part of our cultural tradition. So it's only too natural for the swordplay films to strike deep into the minds of the Chinese people and to become a typical type of the Chinese national film narration*<sup>14</sup>.

Au sein de la culture chinoise, il y a différentes façons de comprendre le mot *xia* 侠. D'abord, il représente le chevalier/guerrier qui manie l'épée en ne répondant à aucune autorité. Ce chevalier utilise fréquemment des moyens parallèles pour faire valoir la justice. Dans l'esprit des gens du peuple, la valeur du chevalier *xia* est souvent basée sur sa capacité à manier l'épée et sur sa force physique. Ces qualités sont très souvent illustrées dans les films d'arts martiaux car elles sont essentiellement visuelles et elles peuvent être facilement visualisées par des combats élaborés et énergiques. Cependant, ce qui sous-tend l'aptitude c'est l'attitude que doit posséder le guerrier *xia*, c'est-à-dire la *voie du guerrier*, sa philosophie, son esprit et ce pourquoi il combat. En d'autres termes, le combat s'accompagne toujours d'une dimension éthique et idéologique. Brièvement, le chevalier qui possède les valeurs du *xia* se bat au nom du ciel et pour la justice; il aide les faibles et cultive l'amitié, le respect, la confiance, la générosité; il est fiable et tient ses promesses; son esprit est clair et prêt à

---

<sup>13</sup> Zhang Zhen, *Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early Martial Arts Films in China*, *Post Script*, Volume 20, # 2-3, Winter Spring 2001, p. 46.

<sup>14</sup> Chen Mo, *Red Heroine and Early Swordplay Film in China*, *A collection of papers presented at the symposium on film collection in Asia*, China Film Archive, Beijing, 1996, p 302. 陈墨, 中国无声电影研究 — 亚洲影片收藏研讨会论文集, 中国电影资料馆 编, 北京。

affronter le danger, etc.<sup>15</sup>. Mais comme l'affirme Chen Mo, le concept de *xia* est complexe et difficile à définir : « *To have a definition for xia it is not a simple task. To really analyse it deeply xia and xia culture can be really far from our initial concept* »<sup>16</sup>. Chen Mo explique qu'il existe, au niveau historique, deux perceptions du chevalier *xia* en Chine, perceptions fortement influencées par le contexte politique de l'époque et aussi par le rôle qu'occupent les deux personnes. Ces deux perceptions ont influencé la littérature et le cinéma chinois et hong kongais. D'abord, la première est issue d'un dénommé Han Feizi 韩非子, un politicien durant la dynastie Qin 秦 (221-207 avant J-C). Han Feizi perçoit le chevalier *xia* comme un guerrier dangereux car il répond qu'à la voie du chevalier et il est en marge du système et de la société. Par extension, il est une menace au pouvoir qu'incarne et représente Han Feizi. L'autre perception est celle de Si Ma Qian 司马迁, un poète durant la dynastie Han 汉 (206 avant J-C à 9 après J-C). À cette époque, le chevalier *xia* a presque été supprimé par le pouvoir politique. Face à l'aspect libre et idéaliste que représente le chevalier *xia*, le poète Si Ma Qian transforme le chevalier *xia* en un personnage légendaire qui se bat pour des valeurs justes et humanistes<sup>17</sup>. Cette vision du chevalier *xia* a un énorme impact sur la littérature chinoise et par le même fait sur le cinéma. Ainsi, c'est tout un contexte culturel et historique qui, derrière la façade des combats et des affrontements, caractérise le comportement et les actions des chevaliers *xia* au cinéma.

Outre la conception des personnages, le genre *wu xia pian* adapte souvent des histoires provenant de la littérature chevaleresque chinoise. L'un des auteurs les plus populaires et

---

<sup>15</sup> Traduit du chinois, Chen Mo, **A Study of Martial Arts Film Culture**, China Film Press, 1996, p.44. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>16</sup> Chen Mo, **A Study of Martial Arts Film Culture**, Ibid., p.45.

<sup>17</sup> Chen Mo, Ibid, **A Study of Martial Arts Film Culture**, p.45-47.

plus adaptés au cinéma est certainement Jin Yong 金庸<sup>18</sup>. Influencé par les romans et leurs multiples péripéties, le genre *wu xia pian* 武侠片 emploie une structure narrative généralement complexe et l'inclusion d'éléments fantastiques, ce qui l'oppose, en majeure partie, au cinéma de kung-fu qui se résume à une histoire simple avec peu ou pas d'effets fantastiques.

En matière de consommation et de popularité, l'évolution des deux sous-genres, le cinéma de kung-fu et le cinéma de cape et d'épées, semble déferlée successivement comme une suite de vagues. Ce phénomène persiste jusqu'à la fin des années soixante-dix. Au début des années quatre-vingt s'amorce un important déclin dans la production des deux genres. Puis, les années quatre-vingt-dix amènent un curieux phénomène : la farouche distinction qui existait au préalable entre les deux genres semblent atténuée, voire même disparue comme si les deux genres avaient fusionnés, associant le meilleur d'eux-mêmes pour former qu'un seul genre. En effet, on retrouve à la fois un cinéma qui combine davantage l'aspect fantastique tout en développant un récit combiné avec des techniques visuelles et chorégraphiques issues du cinéma de kung-fu. Par conséquent, la terminologie favorisée pour caractériser ces genres au cinéma est le cinéma d'arts martiaux qui combine de manière globale ces deux mouvements. Nous allons quand même élaborer, en deuxième partie, la succession des diverses vagues dans l'histoire du cinéma d'arts martiaux jusqu'au début des années quatre-vingt.

---

<sup>18</sup> Chen Mo le compare à Shakespeare. Ces romans furent adaptés notamment par Tsui Hark 徐克, Chu Yuan 楚原, Zhang Che 张彻 et Hu Peng 胡鹏. Outre son immense créativité, il est parmi les auteurs qui illustrent le mieux les valeurs du chevalier *xia*. Chen Mo consacre tout un chapitre à analyser les diverses adaptations effectuées au cinéma en relation avec son œuvre, c'est au chapitre 15 intitulé *Les romans de Jin Yong et ses adaptations au cinéma* 金庸小说与电影. Aussi voir les films adaptés en annexe.

## 1<sup>ière</sup> partie

### Bases du discours et recherches théoriques



## Chapitre 1

Kung-fu, combat, chorégraphie & le kung-fu au cinéma

## 1.1 Brève introduction au kung-fu

Comment les films d'arts martiaux peuvent-ils toujours plaire après plusieurs décennies et des milliers de films? À la base, ce qui permet de renouveler la représentation de l'art martial et l'idée du combat à l'écran est bien évidemment l'art fondateur du genre, soit le *kung-fu* 功夫/*wushu* 武术 chinois. Le kung-fu est un art martial tellement complexe, qui comporte plusieurs styles et écoles, que la représentation de l'art martial au cinéma peut arriver à divertir les pratiquants d'arts martiaux pendant encore longtemps.

Le kung-fu est un art martial millénaire de combat qui s'est développé en Chine et qui combine plusieurs techniques agencant les mains et les pieds. Les origines de ces anciennes techniques de combat remontent à 1000 ans avant Jésus-Christ en Inde. Une des techniques appelée *Vajramushti*<sup>19</sup>, qui consiste à donner des coups à la tête et à la poitrine, était pratiquée lors de fêtes religieuses. Puis, ces techniques furent transmises en Chine par le moine Boddidharma 达摩祖师 vers l'an 526/527 lorsqu'il fut de passage au temple *Shaolin* 少林. Parallèlement, à l'intérieur de la Chine, on remarque qu'il y a aussi un développement de diverses techniques de combat que l'on nomme le *Wudang* 武当. Les deux principales lignées d'arts martiaux, soit le style *Shaolin* et le style *Wudang*, ont mené à la fondation et au développement de multiples styles, écoles, temples et lieux de culte. Tandis que le style *Shaolin* se développe dans un temple bouddhiste, le *Wudang* fut combiné avec le développement du taoïsme et des doctrines de Laozi 老子. Sur ce sujet, Gabrielle et Roland Habersetzer affirment :

---

<sup>19</sup> Aussi écrit Vajramukti ou Mallavidya, littéralement signifie «science de combats».

*À partir du développement du Taoïsme circulent les bruits concernant des moines habiles au combat(...) alors que les moines intègrent certaines techniques de boxe à leurs activités quotidiennes, d'une part pour être moins vulnérables face aux pilleurs de monastères et aux bandits de grands chemins, d'autre part parce que ces techniques, à condition d'être conçues d'une certaine manière et dans un esprit différent, pouvaient aider à maîtriser plus complètement le corps et placer l'individu dans des conditions idéales pour sa progression spirituelle<sup>20</sup>.*

Pour les passionnés des films d'arts martiaux, cette citation pourrait rappeler de nombreux scénarios de films : temples attaqués parce que la Chine a subi un changement de dynastie ou encore la recherche de la maîtrise du corps et l'apprentissage du combat pour une finalité particulière. L'histoire de la Chine influence les récits martiaux de la même façon que le développement des arts martiaux influence le cours de l'histoire de ce pays. Certains empereurs étaient des experts réputés tandis que les partisans d'une dynastie déchue trouvaient parfois refuge dans les temples pour y acquérir un pouvoir de contestation parallèle. Sur ce sujet, François et Max Armanet affirme : « *L'histoire chaotique de la Chine a engendré une pratique martiale parallèle en opposition avec le pouvoir central : celle des monastères et des moines* »<sup>21</sup>. Cette lutte de pouvoir est d'ailleurs l'un des principaux thèmes des films d'arts martiaux.

Contrairement à d'autres arts martiaux au sein desquels les femmes n'ont pas leur place (notamment au sein de la tradition du guerrier *samurai* japonais), il est intéressant de souligner que les femmes ont pu pratiquer et évoluer comme guerrières en Chine. La plus connue est Yong Chun 咏春 (ou Wing Chun) qui a créé son propre style et ouvert sa propre école au début de la dynastie Qing. Durant la dynastie Ming, une moine taoïste a fondé un mouvement appelé E'Mei 峨眉派. Elle développa un style de boxe combinant la flexibilité,

---

<sup>20</sup> Gabrielle et Roland Habersetzer, **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, ed. Amphora, Saint-Nabor, France, sept. 2000, p.527.

<sup>21</sup> François et Max Armanet, **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Turin, 1988, p.26.

la grâce et l'efficacité des mouvements. Cette école utilise également des armes typiquement "féminines" comme des petites dagues inspirées des attaches à cheveux des femmes<sup>22</sup>.

En plus de la présence et de la contribution des femmes au sein de la tradition martiale, la conception de la chorégraphie au cinéma a également été fortement influencée par les événements historiques qui se sont déroulés en Chine. Quand le temple Shaolin fut brûlé en 1723<sup>23</sup> sous le règne de Shunzi 顺治 de la dynastie Qing 清朝 (1644-1911), cinq grands maîtres se sont enfuirent et ils fondèrent *Shaolin du Sud*. De ce nouveau temple émergea les styles bien connus comme le Wing Chun 咏春 et le Hung Gar 洪家, styles qui recèlent les principaux mouvements de la chorégraphie au cinéma. Tous les héros légendaires comme Fang Shi Yu 方世玉, Hong Xigong 洪熙官, Hu Huiqian 胡惠乾, Lu A Cai 陆阿采, Miao Cuihua 苗翠花, Yong Chun 咏春, Huang Qiying 黄麒英 and Huang Fei Hung 黄飞鸿 proviennent de *Shaolin du Sud*<sup>24</sup>. Ce sont ces styles qui sont le plus souvent représentés dans le cinéma de Hong Kong, il y a lieu de croire que la proximité géographique de *Shaolin du Sud* avec Hong Kong a eu une influence sur le cinéma de la ville.

Outre l'histoire, la morale propre aux arts martiaux chinois, le *wude* 武德, est également fortement représenté dans les films. Les relations entre le maître et l'élève ainsi que les règles entourant un combat suivent un important code d'éthique. C'est à la transgression de ce

---

<sup>22</sup> Laurel Peo, **The Origins of Martial Arts Culture**, éd. Asiapac books, pte ltd, Singapore, 2002, p.45.

<sup>23</sup> On retrouve plusieurs dates qui se contredisent : 1734, 1736 ou même 1673. les auteurs Gabrielle et Roland Habersetzer affirme qu'il est possible que Shaolin ait été le lieu de plusieurs sièges. **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, 2000, p.582.

<sup>24</sup> Chen Mo. **A Study of Martial Arts Film Culture**, China Film Press, 1996. 陈墨, 刀光侠影 蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社, p.72.

code que l'on reconnaît la véritable source du mal. De plus, comme l'énonce la citation, il y a une forte influence des grandes religions/philosophies qui fondent la Chine depuis des millénaires. En fait, le Taoïsme 道教, le Confucianisme 儒家思想 et le Bouddhisme 佛教 sont au cœur de la civilisation chinoise et sont aussi fondateurs des bases essentielles du kung-fu. Le confucianisme est responsable de la piété filiale et cette philosophie régie toutes les relations entre le maître et l'élève. Le bouddhisme et le taoïsme sont davantage des voies de réflexion et de méditation sur le monde, un chemin individualiste et solitaire que le pratiquant doit emprunter s'il veut atteindre l'illumination. Ainsi, c'est en suivant certains principes philosophiques et religieux que certains comportements sont privilégiés. Bref, l'héritage culturel derrière un combat d'arts martiaux ne repose pas uniquement sur les différentes techniques de combat qui existent dans l'histoire de la Chine : il se fonde aussi sur un ancien un bagage culturel, historique, philosophique et moral. Cet héritage influence les actions déployées dans les récits des films d'arts martiaux. En d'autres termes, derrière les combats, il existe toute une richesse insoupçonnée, un bagage culturel qui sous-tend la représentation et apporte du sens au combat.

Par ailleurs, le kung-fu n'est pas uniquement une simple histoire de combat, ou une démonstration physique de l'énergie externe (force musculaire en Occident) appelée *wai gong* 外功, c'est aussi une science martiale basée sur l'énergie interne appelée *nei gong* 内功<sup>25</sup>.

Puisque l'énergie interne est difficilement mesurable et démontrable, un essaim de récits ont découlé de la maîtrise de cette énergie, procurant parfois l'accès à certains pouvoirs

---

<sup>25</sup> En cantonais, on écrit *wei kong* et *nei kong*. Ces forces sont développées durant la pratique des arts martiaux. Le *nei gong* est une croyance à la base de la médecine chinoise qui consiste en une énergie vitale qui circule dans le corps de chaque individu. Il est possible d'accroître la force de cette énergie par la pratique des arts martiaux.

fantastiques<sup>26</sup>. Cependant, l'énergie interne est belle et bien une science qui est au cœur de la médecine traditionnelle chinoise et de certaines techniques comme l'acupuncture. Cette énergie traverse certaines lignes et méridiens formant des intersections appelées *jing mai* 经脉<sup>27</sup> (ramifications), ce qui contribue à former certains points vitaux dans le corps. Cette énergie influence également de nombreux films d'arts martiaux : dans le film *Executioners of Shaolin* 洪熙宫 (Liu Chia Liang, 1977), Hong Xiguan 洪熙宫 doit tuer Bai Mei 白眉<sup>28</sup> en attaquant ces points vitaux au moment précis où l'énergie qui y circule s'est retiré. Autrement dit, celui qui était invincible est peu à peu affaibli, jusqu'au moment où il est vaincu. On retrouve également une autre technique très représentée à l'écran qui s'appelle l'énergie de la lumière, le *qinggong* 轻功<sup>29</sup>, qui donne au corps une légèreté et une habileté particulière. Cette technique permet d'effectuer des sauts d'une hauteur impressionnante ou de grimper au mur. Quoique cette habileté ait été exagérée par les écrivains, les anciens murs des habitations chinoises constitués de boue et de pierre, pouvaient probablement mieux permettre leur escalade d'où le développement de cette technique.

Le kung-fu est un art martial fondateur de toutes les techniques de combat existant en Asie : les pays situés en périphérie de la Chine, comme le Japon, le Vietnam et la Corée, ont par la suite développé leurs propres techniques de combat qui se sont inspirées, à l'origine, du

---

<sup>26</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.88.. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇—中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>27</sup> *Jing mo* ou *jing luo* en cantonais.

<sup>28</sup> ou Pei Mei 白眉, littéralement sourcils blancs, considéré par certains comme un traître de Shaolin et un espion pour le compte de l'empereur Qian Long 乾隆.

<sup>29</sup> Laurel Peo, *The Origins of Martial Arts Culture*,. Asiapac Books, pte ltd, Singapore, 2002, p.9.

kung-fu chinois. Il existe actuellement environ 400 styles de combat, certains d'avantages axés sur la chorégraphie et l'athlétisme, d'autres misant sur l'efficacité du combat réel<sup>30</sup>.

En bref, les arts martiaux chinois sont des arts complexes qui combinent plusieurs aspects culturels et scientifiques de la Chine traditionnelle.

## 1.2 L'art du combat

Les combats de kung-fu que l'on voit à l'écran donne l'impression que cet art martial implique des mouvements faciles et naturels. En réalité, ces combats sont le produit non seulement d'un entraînement rigoureux mais aussi d'un apprentissage qui s'échelonne pendant plusieurs années. De plus, le combat est loin d'être un affrontement spontané et désordonné, il constitue plutôt en un affrontement stratégique dans lequel chaque combattant cherche les ouvertures et les failles de son adversaire pour l'atteindre et éventuellement avoir le dessus sur lui. La recherche de différentes stratégies a mené à la création des techniques de combat. Dans les arts martiaux chinois, l'élaboration des différentes techniques de combat a notamment été possible grâce à l'observation de la nature<sup>31</sup> : par exemple, en surveillant la manière dont les animaux<sup>32</sup> arrivent à se défendre contre des agresseurs. De plus, au sein du combat, les adversaires peuvent utiliser une panoplie d'armes pour lesquelles l'art martial a aussi développé différentes techniques. Parmi

---

<sup>30</sup> Gabrielle et Roland Habersetzer, **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, sept. 2000, p. 528.

<sup>31</sup> Les arts martiaux sont aussi fondés sur les théories du *Ying Yang* 阴阳, les cinq éléments, *Wu Ying Sixiang* 五行思想 (l'or 金, le bois 木, l'eau 水, le feu 火 et la terre 土) et sur un classique de la philosophie ancienne appelé le *Yi King* 易经 ou *yi jing*, *Le Livre des Mutations* ou *Le Livre des Changements*.

<sup>32</sup> La boxe développée d'après les animaux s'appellent le *xiangxing quan* 像形拳.

les armes, on peut mentionner le bâton (*gun* 棍) du moine, le sabre (le *dao* 刀), la lance (*qiang* 枪) et l'épée (*jian* 剑). Le cinéma d'arts martiaux utilise ces différentes techniques et ces multiples styles pour créer une diversité d'affrontements. De surcroît, cette variation peut se multiplier en fonction du type d'adversaire, de son application et selon l'utilisation personnelle que font les acteurs des techniques et des armes. À cela s'ajoutent les qualités intrinsèques du combattant : sa vitesse, sa puissance, sa capacité à faire des esquives, à contre-attaquer, etc. En somme, derrière l'aspect direct et naturel du combat, il existe toute une science qu'il faut des années pour maîtriser les rudiments.

### 1.3 La chorégraphie et le rôle d'un chorégraphe

*Choreography and dance direction are very special arts. You either have the desire and ability to do it, or you don't. These creators combine their knowledge of dance, their own personal background and style of movement, awareness of the camera and what it can do, period, mood and just sheer art. Many people sit down and place words on the blank sheet before them to create a screenplay, but not many can make that blank sheet dance, causing audiences to react with emotion and admiration.*

Larry Billman, 1997.

*Je vais observer l'acteur, et me faire une idée sur ses capacités; ensuite je lui concevrai une action sur mesure. Si un type s'est entraîné cinq ans, je lui mettrai au point une action à son niveau. Dix ans, à ce niveau. Il faut donc garder à l'esprit les capacités de chacun et, ensuite, on prend les décisions.*

Yuen Wo Ping, 2001.

Voir un réel combat d'arts martiaux fait prendre conscience à quel point le cinéma a transformé notre perception de la réalité. La différence entre le réel combat et celui représenté dans les films d'arts martiaux est souvent remarquable : le réel combat est



généralement plus lent; il est également difficile de percevoir les coups portés à moins d'être extrêmement attentif aux mouvements, et le véritable combat peut parfois paraître banal et sans éclat. Ainsi, en voyant un véritable combat, même la réalité semble irréelle car le spectateur a été accoutumé à voir des combats stylisés au cinéma.

La différence entre le réel combat et celui imagé par le cinéma consiste principalement en la transformation de ce dernier par la mise en scène pour des fins de spectacle. Cette mise en scène inclut une fonction clé (présente à la fois au théâtre et au cinéma) : la chorégraphie. Cette dernière régie le combat pour en faire un spectacle divertissant et tout à fait adapté à l'art dans lequel elle est utilisée : le théâtre, le spectacle de danse ou le cinéma.

En Occident, la chorégraphie est surtout employée dans le domaine de la danse. Par exemple, cet art est déterminant au sein des ballets, des spectacles de danse, de music-halls et des comédies musicales. Par extension, la chorégraphie joue un important rôle au sein de l'opéra chinois<sup>33</sup>. À quelques différences près, le rôle de la chorégraphie dans l'opéra chinois est semblable à celui qu'elle joue dans les films d'arts martiaux.

La chorégraphie consiste à l'élaboration et au développement de la gestuelle en vue d'un spectacle. Dans un article portant sur la transformation de la danse par le médium cinématographique, Virginia Brooks définit le rôle de la chorégraphie comme suit :

*Changes in dance are determined by the choreography, which simultaneously defines the three-dimensional space in which the performance will take place; by the orientation and grouping of dancers in that space; and by the repetitions in groupings combinations, steps that make up the structure of the dance. Repetition in choreography serves the function of composition, allowing the audience to see the combination again, or from a different angle; it also serves to explain the*

---

<sup>33</sup> Abordé au chapitre 2.

*structure of the music with repeats, canon and fugue. Some change in dance comes from the dancers' individuality in their own performance of the choreography. The rate of choreography's change of movement defines its rhythm, which may be emphasised by or be at counterpoint with the beat of its accompaniment – music, drums, clapping and so on*<sup>34</sup>.

Globalement, la chorégraphie consiste en l'élaboration des mouvements et de leurs enchaînements, qu'il soit en danse ou dans les arts martiaux. Par ailleurs, il est pertinent d'inclure, dans l'élaboration et dans le rôle de la chorégraphie au sein du cinéma d'arts martiaux, la gestion d'objets et des décors qui peuvent être utilisés afin de diversifier la représentation du combat à l'écran. Tout ce qui tombe sous la main des adversaires peut devenir une arme, ainsi que l'exploitation entière du décor, mobilier, rampe, fenêtre, mur, contribuent à l'enrichissement du spectacle. En d'autres termes, l'utilisation des objets et l'exploitation de l'environnement a un grand rôle dans le cinéma d'arts martiaux et dans la construction du spectacle des combats: ils peuvent servir à la montée dramatique et à l'intensité de l'affrontement et aussi à l'évolution et à la diversité du genre.

Le rôle du chorégraphe varie selon l'environnement et l'art dans lequel la chorégraphie se développe. Sur scène, la fonction première du chorégraphe est de créer et de diriger des enchaînements de mouvements. Mais il y a lieu de croire qu'au cinéma son rôle est différent. Quelle est l'étendue exacte du travail d'un chorégraphe au sein du cinéma d'arts martiaux : interagit-il directement sur le plan, les prises de vues, les cadrages et le montage?<sup>35</sup> Sur cette question, un recueil du *Hong Kong International Film Festival* datant de 1980 aborde le rôle du chorégraphe d'arts martiaux dans le cinéma de Hong Kong de la façon suivante :

*Directors are naturally the prime force behind the progress in the martial arts genre. They are, however, indebted to martial arts instructors for the success of their endeavours. Since most*

---

<sup>34</sup> Virginia Brooks, «Restoring the Meaning in Cinematic Movement» *Iris, Cinema and Cognitive Psychology*, no. 9, Spring 1989, p. 79.

<sup>35</sup> Rôle habituellement associé au réalisateur.

*professional directors are not themselves familiar with martial arts techniques, which are the backbones of the genre, the assistance of the actual martial artist becomes very significant. Martial arts instructors often not only arrange fight scenes, but also plan the shots; they virtually take over the role of the director and in some instances, become considerably more important than the director himself*<sup>36</sup>.

Contrairement à la théorie des auteurs selon laquelle le réalisateur contrôle la mise en scène d'un film<sup>37</sup>, le chorégraphe peut également influencer plusieurs aspects de la mise en scène spécialement lors des scènes de combat. De plus, si le chorégraphe prend le contrôle de la caméra quand il vient le temps de tourner les scènes de combat, on peut supposer qu'il choisit les plans afin de préserver le sens de l'action qu'il vient de concevoir. Le rôle du chorégraphe au cinéma a donc des effets sur la continuité du mouvement et sur l'efficacité des films d'arts martiaux de Hong Kong.

De surcroît, l'entrevue avec le chorégraphe Loon Sheng 龙生 (placée en annexe de ce mémoire) aborde l'influence que le chorégraphe a sur les scènes d'arts martiaux, il affirme :

*Maybe ten or fifteen years ago, the director told the choreographer approximately what the framing was. So we had to work with very little information. After, with the help of video assistance, the director usually lets the framing to the choreographer. When it's time to do an action scene, the director just calls the choreographer and sometimes, he leaves the set. Usually, he doesn't have the time for the action scene, he cares much more about dramatic scenes or storytelling scenes. So, the choreographer needs to think about the framing and also the editing*<sup>38</sup>.

Donc, en ce qui concerne le cinéma de Hong Kong, on réalise que le chorégraphe a un rôle prédominant dans la représentation des combats à l'écran et influence la représentation des arts martiaux au cinéma. Il y a un cependant un bémol à ajouter, il semble que cette influence

---

<sup>36</sup> Sek Kei 舒琪, « The Development of the 'Martial Art' in Hong Kong cinema », **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.34.

<sup>37</sup> Bazin a élaboré la *politique des auteurs* selon laquelle le réalisateur est "l'auteur" d'un film. Il a propagé cette idée au sein des *Cahiers du Cinéma* et il a analysé le travail de plusieurs réalisateurs dans cette optique comme les membres du *neorealisme* italien, comme par exemple Roberto Rossellini et Vittorio De Sica. Il a aussi démystifié le cinéma d'Orson Welles et de Robert Bresson. Voir **Qu'est-ce que le cinéma?**, éditions du Cerf, 1981.

<sup>38</sup> Entretien paru dans *OffScreen*, <http://www.offscreen.com/>, au sein d'un article nommé : « *Choreography: the unknown and ignored* » paru le 31 août 2002.

dépend du réalisateur. Dans une entrevue, Liu Chia Liang 刘家良 explique son rôle auprès de Zhang Che 张彻: « en ce qui me concerne j'étais directeur d'arts martiaux – il s'agissait de concevoir les scènes de combat d'après les instructions du metteur en scène. Je n'avais pas mon mot à dire »<sup>39</sup>. Même si Liu Chia Liang semble croire que sa contribution créatrice était minimale (c'est-à-dire à titre d'exécutant), son rôle fut essentiel aux films de Zhang Che : ce dernier a amorcé son déclin lorsque Liu Chia Liang a commencé à réaliser ses propres films. C'est en ce sens que la théorie des auteurs rencontre, avec le cinéma d'arts martiaux de Hong Kong, un véritable obstacle car la contribution du chorégraphe est difficilement mesurable et chaque film a sa propre dynamique : certains chorégraphes ont davantage d'influence que d'autres. Olivier Assayas pose brillamment la question : « *Quoi revient à qui? Parmi les énigmes que pose le cinéma de Hong Kong au commentateur, nulle n'est plus fertile en réflexions que celle-là* »<sup>40</sup>. Il semble que la récurrence des figures de style dans la création d'un cinéaste et/ou d'un directeur d'arts martiaux soit la méthode d'analyse par excellence, à défaut bien sûr d'une entrevue avec les principaux intéressés.

Malgré l'imprécision qui persiste dans ce domaine, la chorégraphie est sans contredit essentielle dans l'analyse du cinéma d'arts martiaux, bien que peu considérée par les analystes du genre filmique. Elle est le centre de création et d'innovation du genre.

---

<sup>39</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.28.

<sup>40</sup> Olivier Assayas, « Chang Cheh, l'ogre de Hong Kong » numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.50.

#### **1.4 Les arts martiaux et le combat dans le cinéma d'arts martiaux récent**

Les arts martiaux au cinéma sont différents de ceux pratiqués dans la vie courante tout comme la chorégraphie diffère dépendant si elle est déployée sur scène ou au cinéma. Puisque la chorégraphie se déploie à travers des médias différents, chacun possédant son propre langage, nous allons aborder la relation qu'entretient la chorégraphie avec le médium cinématographique.

D'abord, nous allons examiner le rôle du combat et comment le combat crée du sens dans le récit filmique; ensuite, nous allons survoler la question de l'acteur et de sa performance dans le cinéma d'arts martiaux; puis, tenter de cerner l'impact du montage sur la représentation de la chorégraphie; enfin, il sera question du lien intime existant entre la chorégraphie et la caméra.

Tous ces éléments sont abordés dans la seconde partie mais sans entrer dans les détails de la théorie. De plus, même si certaines recherches récentes abordent ces questions en dépassant notre corpus d'étude, comme par exemple en discutant le cinéma récent et même le cinéma hollywoodien, nous allons quand même nous en servir car ces informations fournissent une base pour analyser l'ensemble de la chorégraphie en relation avec le médium cinématographique. En fait, ces réflexions peuvent servir la réflexion globale sur la chorégraphie dans le cinéma d'arts martiaux.

### 1.4.1 La chorégraphie et l'action dans le *système hollywoodien* et dans le *système hong kongais*

*Il faut simplement que les combats soient chargés de sens, que les affrontements n'arrêtent pas l'action mais au contraire renforcent son aspect émotionnel. Le cinéma américain a beaucoup de misère avec cela. Souvent les scènes d'action arrêtent le cours du récit alors que le cinéma de Hong Kong, elles sont le récit.*

Christophe Gans, 2001.

*Les combats sont une histoire non-verbale. [...] Mon but est de raconter une histoire non-verbale. Si je le pouvais, je raconterais la même histoire avec très peu de dialogues.*

Yuen Wo Ping, 2001.

La chorégraphie et les combats dans les films d'arts martiaux peuvent être objet d'analyse et ils se différencient dans la manière qu'un cinéaste et son chorégraphe ont de les mettre en scène. Cette différence dépend non seulement du style personnel du réalisateur et/ou du chorégraphe, mais aussi elle implique un héritage culturel qui influence les choix artistiques<sup>41</sup>. Ainsi, selon les diverses approches qu'un cinéaste et son chorégraphe ont des scènes de combat, la représentation de la chorégraphie diffère. Il semble qu'au-delà des réalisateurs notoires, il y a une interprétation générale de la chorégraphie qui surgit au sein de la nation qui produit le film. Est-ce une question de contexte culturel, d'économie, d'environnement, c'est difficile à définir, mais on peut quand même remarquer des tendances communes de la nation qui s'adresse, par leur cinéma, aux individus de cette même nation. Par conséquent, il est logique de considérer qu'il existe un langage filmique, une façon par laquelle les Québécois communiquent avec les Québécois et par extension, il existe probablement un langage développé par les Chinois pour les Chinois.

---

<sup>41</sup> Sur ce sujet, voir le chapitre 2.

Pour observer les différences de représentation dans la chorégraphie, nous allons comparer deux grands courants de pensée<sup>42</sup> qui, sans être complètement hétérogènes, vont plutôt s'influencer dans le temps : le *système hollywoodien* et le *système hong kongais* d'avant 1997.<sup>43</sup> Sans être totalement imperméable aux influences extérieures, les conditions économiques et un contexte culturel permettent de produire des films qui ont un ensemble de caractéristiques communes. Ce sont ces caractéristiques que nous allons observer pour découvrir les spécificités du langage des films hong kongais et leur perception de la chorégraphie.

La première caractéristique qui différencie le cinéma de Hong Kong du cinéma hollywoodien est que pour le premier le combat fait partie intégrante du récit tandis que pour le second, le récit se suspend pendant l'affrontement. Par exemple, comme cité en exergue, le combat, dans le cinéma d'arts martiaux de Hong Kong, n'est pas considéré comme un affrontement au premier degré mais il est considéré comme un élément narratif porteur du sens. Donnie Yen 甄子丹, un acteur ayant joué dans plusieurs films d'arts martiaux, explique comme une des facettes de la chorégraphie en donnant l'exemple du film de Yuen Wo Ping 袁和平, *Iron Monkey* 少年黄飞鸿之铁马骝 (1993):

*In Cantonese they say that choreography needs a «bridge» to cross things, the gimmick. Each scene has to have something to offer. You can't just have a fight for the sake of a fight. It can be a flavour such as a comic relief. We built a fight scene around a prop when Wong Key Ying*

<sup>42</sup> Bien qu'il est un peu simpliste de distinguer deux courants en opposition l'un avec l'autre, cette séparation est pour bien faire comprendre les différences existantes entre deux importants foyers de création, qui ont produits plusieurs films d'action ou d'arts martiaux comportant des combats et dans laquelle on peut discerner une certaine tradition.

<sup>43</sup> Avant 1997, la vitalité du cinéma de Hong Kong rendait ce cinéma national relativement imperméable aux influences extérieures. Le public préférait largement le cinéma local et boudait les productions hollywoodiennes. Depuis la rétrocession de Hong Kong en 1997, qui a provoqué l'exode des talents vers Hollywood (ce qui a augmenté l'influence mutuelle entre les deux cultures), le cinéma hollywoodien a fait une percée majeure et a même surpassé, en popularité, le cinéma local. De plus, les effets spéciaux des films hollywoodiens ont aussi contribué à conquérir le public.

*takes on a group of attackers using a handy umbrella. It's a scene that was improvised on the set using what was available, the umbrella the character carried, but it also provided a comic interlude and demonstrated the character's skill. In martial arts, any prop used as a weapon for that matter is simply an extension of the arms or legs. For that scene I used the same tempo as I would using my arms and legs to fight. If a person attacked this way I blocked that way. We work around the camera creating a three-dimensionality to the fight, as attackers came at me from all side*<sup>44</sup>.

Cette citation nous renseigne que dans les films d'arts martiaux hong kongais, la chorégraphie (comme dans la citation de Yuen Wo Ping en exergue) fait partie intégrante de la narration et qu'elle est une sorte de discours. Yen souligne aussi que dans les films d'arts martiaux de Hong Kong, la chorégraphie est improvisée sur le plateau. Au contraire, les films produits à Hollywood sont reconnus pour leur rigoureuse pré-production due au fait qu'ils investissent des sommes énormes d'argent. Sur ce point, Yuen Wo Ping affirme:

*À Hong Kong, si les stars ont un peu d'expérience, elles ont toutes quelques notions de kung-fu; aussi, elles répètent un peu sur le plateau avant le tournage. On peut donc tourner tout de suite. Ici, aux États-Unis, les acteurs occidentaux ne connaissent pas le kung-fu ; il faut donc qu'ils s'entraînent, parfois trois mois à l'avance, pour ensuite pouvoir tourner. Mais, à Hong Kong, si des jeunes acteurs n'ont pas l'expérience des arts martiaux, il faut aussi qu'ils s'entraînent à l'avance*<sup>45</sup>.

L'improvisation sur le plateau versus l'entraînement des acteurs en vue du tournage constitue une différence majeure entre le cinéma hollywoodien et le cinéma de Hong Kong et provoque, par le même fait, une conception singulière d'une scène de combat selon l'endroit où le film est tourné, les moyens financiers et aussi selon l'équipe de tournage.

Pour continuer avec le même ordre d'idée, une autre importante différence qui appuie l'idée des deux systèmes est qu'en général, les producteurs de Hong Kong ne choisiront pas, pour incarner un rôle qui exige une performance d'arts martiaux, un acteur qui ne sait pas en faire.

---

<sup>44</sup> Donnie Yen cité par Lisa Odham et Michael Hoover, « Like Father, Like Son : Yuen Wo Ping's *Iron Monkey* and the Evolution of Wong Fei Hung », *Asian Cinema*, Fall/Winter 2001, p.114.

<sup>45</sup> Yuen Wo Ping, *La chorégraphie comme combat, L'Asie à Hollywood*, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001, p.176.



Cette décision est notamment motivée par le public qui a une sensibilité plus profonde en ce qui a trait aux scènes de combat. Par contre, ce n'est pas le cas de la machine hollywoodienne pour laquelle la popularité de l'acteur a davantage d'importance que s'il est un pratiquant d'arts martiaux. Ce détail, aux premiers abords, peut paraître anodin mais, pour les pratiquants d'arts martiaux, il y a une différence nette dans l'interprétation d'un pratiquant comparativement à un non pratiquant. Et il semble que, depuis les années soixante-dix, une partie du public hong kongais est à la recherche d'authenticité, Ng See-Yuen 吴思远, explique : « *In the early 1970's, the Hong Kong audience wanted just one thing from a kung-fu film : an actor with genuine martial arts skills. In that sense, Bruce Lee completely satisfied the need* »<sup>46</sup>. Cette authenticité est aussi devenue une qualité associée au cinéma de Hong Kong. Jackie Chan a été remarqué en Occident car il exécutait toutes ses cascades et il a ainsi été associé à Buster Keaton qui a certes été un pionnier dans le domaine. Non seulement l'authenticité est importante mais aussi les années de pratique qui amènent, chez un acteur comme Jet Li 李连杰, une souplesse et une grâce dans l'exécution qui émerge seulement après une longue période de pratique intensive. Cependant, il semble que le choix du chorégraphe puisse faire une différence, comme par exemple le film *The Matrix* (Wachowski Brothers, 1999) "récupère" bien Keenu Reeve. Mais, d'ordre général, cette différence dans le choix des interprètes rallie la plupart des spectateurs pratiquant les arts martiaux au cinéma de Hong Kong.

---

<sup>46</sup> Ng See Yuen, « *Ng See-Yuen, an Interview* », entretien avec Liu Shi, **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.145.

Outre la dimension de la performance, un élément qui contribue à convaincre le public de l'efficacité de la représentation d'un combat est le recours à l'astuce<sup>47</sup>. Dans le cinéma d'arts martiaux et dans le cinéma d'action hollywoodien, l'astuce sert à faire comprendre la dangerosité du combat et la puissance dégagée. L'astuce est illustrée par la *démonstration de puissance* qui est un concept central à notre réflexion sur l'expressivité spécifique de la chorégraphie et sur la représentation des combats. Il semble que dans le cinéma chinois, cette astuce a été utilisée dès les années vingt et tout au long de l'histoire du genre, les chinois ont élaborés diverses figures de styles pour démontrer la puissance au cinéma. Puisque la force d'un individu ne se voit pas, il faut démontrer, pour des raisons de crédibilité, que le combattant a effectivement la force qu'il prétend avoir. Pour ce faire, le cinéma visualise les effets du combat. Par exemple, un coup de poing qui n'atteint pas l'adversaire mais qui détruit un mur démontre à quel point, si l'adversaire avait eu ce coup, il aurait été grièvement blessé. Ce concept est également utile quand on veut démontrer les changements qui se sont opérés chez un individu. À titre d'exemple, dans le film *The 36th Chambers of Shaolin* 少林卅六房 (Liu Chia Liang, 1978), le personnage principal doit transporter deux chaudières pleines d'eau avec les bras en croix. Au début, il éprouve de la difficulté car il n'a pas la puissance physique requise pour effectuer cette tâche. Mais au fur et à mesure, il acquiert la puissance et il peut désormais passer à une autre épreuve. Cette visualisation a une importance capitale autant dans le cinéma d'arts martiaux que dans le cinéma d'action, nonobstant la culture qui produit les films comportant des scènes de

---

<sup>47</sup> Selon le Petit Robert, l'astuce est *l'adresse à tromper en vue de lui nuire ou d'en tirer quelque avantage*. La dangerosité et la puissance dégagée sont bien évidemment factices et la qualité du spectacle a pour but de faire consommer le spectateur et d'en retirer le maximum profits. Voilà en quoi certaines particularités du spectacle sont des astuces.

combat. Donc, *la démonstration de puissance* fait partie intégrante de la chorégraphie et est fortement liée à la performance.

En ce qui concerne le médium cinématographique qui sert à illustrer le combat, on ne peut négliger l'influence du montage. Si un acteur ne peut pas exécuter la performance requise, le *système hollywoodien* croit que l'on peut toujours résoudre les problèmes au montage. Cette attitude implique nécessairement une différence quant à l'esthétique du film. David Bordwell constate cette différence en se référant à *Leathal Weapon* (Richard Donner, 1987):

*Put generally, the actor's performance is minimized and other cinematic techniques compensate for that. The rapid cutting, the constant camera movement, and dramatic music and sound effects must labor to generate an excitement that is not primed by the concrete event taking place before the lens*<sup>48</sup>.

Dans la plupart des cas, quand il s'agit de choisir un acteur qui a à exécuter des scènes de combat, le cinéma de Hong Kong s'appuie sur l'acteur pour accomplir une performance physique. Le montage vient appuyer cette performance afin d'en préserver l'authenticité et le sens de la chorégraphie. Par opposition, le cinéma hollywoodien tient compte de l'apparence et de la popularité de l'acteur, tout en misant sur les effets spéciaux et le montage pour rendre cohérent l'incohérence : l'acteur ne pourrait pas exécuter ce qui est présenté à l'écran. C'est ainsi que, au lieu d'apprécier une performance martiale, le spectateur assiste à une performance technique, celle du montage.

---

<sup>48</sup> David Bordwell, *Aesthetic in Action : Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity, Fifty Years of Electric Shadows*, recueil du 21<sup>ème</sup> Festival International de Hong Kong, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1997, p.82.

À cette fresque générale s'ajoutent évidemment des tendances qui contrastent avec ces deux grands courants, les multiples coproductions et les équipes comprenant des talents internationaux peuvent parfois créer des films qui évitent les tendances nationales.

Par ailleurs, il faut noter que la tradition du cinéma de cape et d'épées/*wu xia pian* mise, tout comme dans le cinéma américain, sur le montage pour mettre en image des effets fantastiques. Par exemple, durant les années soixante, avec le cinéma de Zhang Che 张彻 et de King Hu 胡金銓, les bonds prodigieux apparaissent grâce à la magie du montage et bien évidemment tout en faisant disparaître les trampolines. Ainsi, le montage permet de relier des plans en créant une cohésion dans la suite du mouvement. Plus tard, on remarque, notamment avec le film *Chinese Ghost Story* 倩女幽魂 (Ching Siu-Tung 程小东, 1986), que certains cinéastes relient des plans qui montrent des fragments d'action sans en perdre le sens<sup>49</sup>. Par contre, la différence se situe peut-être dans le fait que le cinéma américain tend à perdre la cohésion du mouvement quand il repose sur le montage pour créer des effets.

Dans une discussion sur le cinéma de Hong Kong Charles Tesson précise :

*L'influence de l'abstraction du cinéma hong kongais sur le cinéma d'action américain se sent dans certaines scènes de Gladiator, de Ridley Scott, notamment dans l'arène, quand le héros affronte un animal. Il y a des flous, des plans courts, on n'arrive plus à identifier l'action dans un espace donné*<sup>50</sup>.

Et son collègue, Christophe Gans, renchérit en affirmant : « À Hollywood, cette tentation à l'abstraction vire souvent à la confusion »<sup>51</sup>. En somme, le système hong kongais, même celui qui tend

---

<sup>49</sup> Le rapprochement le plus évident serait le cinéma du cinéaste soviétique Sergei Eisenstein qui est passé maître dans l'expression des idées et dans l'élaboration d'un discours à travers le montage.

<sup>50</sup> Charles Tesson, *Hong Kong, de la presqu'île à la planète*, **L'Asie à Hollywood**, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001, p.112.

<sup>51</sup> Christophe Gans, *Hong Kong, de la presqu'île à la planète*, Ibid., p.112.

par le montage vers l'abstraction, possède un sens inné de la cohésion pour lier les parties d'un combat dans une représentation logique.

Donnie Yen aborde aussi cette notion en soulignant de façon plus pragmatique l'importance de l'interrelation entre la chorégraphie et la caméra, notamment en ce qui concerne les angles de prise de vue et le montage. Encore une fois, le cinéma hollywoodien semble justement trop s'appuyer sur le montage en ce qui a trait aux scènes de combat<sup>52</sup> et oublier les notions de raccord dans le mouvement. Tony Rayns constate déjà en 1980 à propos du film *Enter the Dragon* 龙争虎斗 (Robert Clouse, 1973) «*Robert Clouse fails to comprehend the most basic rule for filming the martial arts – that it is imperative to show protagonists full-length if their movements are to constitute the dynamics of the drama*»<sup>53</sup>. Quoique l'auteur souligne l'idée que la cohésion du mouvement soit perdue dans le montage, on peut désormais affirmer qu'il y a une chose qui a changé depuis *Enter the Dragon*, c'est qu'il n'est pas nécessaire de montrer le combat en plan moyen pour rendre l'efficacité et le combat dans toute sa perspective. Le cadrage et le montage ont un rôle fondamental sur la perception et sur l'efficacité du spectacle. Avec les années, la caméra se rapproche pour saisir des détails mais ni le montage, ni la grosseur du plan ne doit venir enfreindre le mouvement de base. Le secret demeure encore la continuité, surtout quand il s'agit de la représentation des mouvements à l'état pur comme les enchaînements de la danse ou du combat. Sur le sujet, Olivier Assayas affirme ceci :

*Il y a une chose qu'Hollywood n'a pas pu et ne pourra jamais absorber, c'est le combat [...] à ce niveau là, Hollywood n'est pas à la hauteur. À partir du moment où on rentre dans la*

---

<sup>52</sup> La relation entre la chorégraphie et la caméra est pourtant bien connue par Hollywood mais elle n'est simplement pas appliquée dans les scènes de combat. À ce sujet, voir chapitre 3 sur la connexion entre deux genres : la comédie musicale et le cinéma de kung-fu.

<sup>53</sup> Tony Rayns, *Bruce Lee : Narcissism and Nationalism, A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.112.

*logique du cinéma d'arts martiaux, la domination des techniques asiatiques est manifeste. Hollywood a seulement absorbé le côté virtuel et factice, l'abstraction de la chorégraphie*<sup>54</sup>.

Bordwell, dans un article comparant l'esthétique hollywoodienne et hong kongaise, explique ce phénomène comme suit :

*In Hollywood, too often, when a fight scene is fast it's not clear, and when it's clear it looks laborious. [...] the vivacity of Hong Kong cinema action depends more on its visual intelligibility. And, of course, it depends on the amplification of the expressivity of the action.*<sup>55</sup>.

Bordwell cerne une partie du problème : il identifie avec précision comment les choix cinématographiques modifient la représentation d'un combat à l'écran mais il n'aborde pas le lien intime qui existe entre la chorégraphie et le médium. Puisque à Hong Kong, comme on l'a vu précédemment, le chorégraphe peut aussi prendre en charge la mise en scène lors des scènes de combat, il est tout à fait logique qu'il amplifie et préserve le sens de sa création. Même situation pour le monteur, s'il ne comprend pas le sens de la chorégraphie par le choix des plans du réalisateur, il ne peut certes pas assembler une scène de combat cohérente. C'est pourquoi le lien qui existe entre le médium et la chorégraphie sera, tout au long de cette thèse, abordé.

En somme, cette *amplification de l'expressivité de l'action* dépend donc de l'interrelation entre la chorégraphie, la caméra et le montage et c'est ce qui différencie le cinéma hong kongais et le cinéma hollywoodien. Si le lien est coupé dans le processus filmique, la cohésion du combat n'existe plus. Le découpage en plans et en fragments, la saisie de fractions d'actions, le choix de diverses lentilles, le choix des perspectives et des prises de vues ont tous une influence sur la perception de l'action dans sa globalité.

---

<sup>54</sup> Olivier Assayas, *Hong Kong, de la presqu'île à la planète, L'Asie à Hollywood*, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001, p.113

<sup>55</sup> David Bordwell, *Aesthetic in Action : Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity, Fifty Years of Electric Shadows*, recueil du 21<sup>ème</sup> Festival International de Hong Kong, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1997, p.86.

## 1.4.2 La chorégraphie et son lien intime avec le médium

Quand deux arts du mouvement se combinent, on ne peut sous-estimer l'interdépendance et l'impact que provoque une forme d'art sur une autre. Chaque choix effectués procure des effets distincts sur la représentation de la chorégraphie. Brooks aborde les qualités intrinsèques du médium cinématographique et son influence sur la perception de la danse.

Selon Brooks, la danse, comme le kung-fu, est un ensemble de mouvements chorégraphiés:

*Motion pictures, of course, do not really move. The movement of the dance on the screen within one shot is produced by rapid presentation of still photographs with slight displacements between components of each picture. This displacement of two-dimensional screen provides the basis of the strong early response of patent or short-range apparent movement. In addition, slower cognitive processes bridge the weaker and more long-range effects, providing a uniform impression that we accept as a reproduction or re-presentation of the original movement that was executed. However, dance on the screen is not only a display of a "simple movement" provided by the dancers themselves, it is also the result of the movement produced by a moving camera in a space constructed through lenses of different focal lengths over time that itself may be compressed or extended through editing<sup>56</sup>.*

Brooks nous fait comprendre l'influence du médium cinématographique sur la perception du spectateur. Le médium cinématographique peut dénaturer en quelque sorte l'art de la danse et le modifier selon les effets désirés. Ainsi, un mouvement vu au ralenti au cinéma n'a pas le même impact dramatique que le fait de voir la performance intégrale, exhibant la vitesse d'exécution réelle, sur la scène.

Brooks aborde, tout au long de son article, les différentes spécificités du médium qui ont un effet sur la perception de la chorégraphie comparativement à une danse se déroulant sur scène. Elle étudie également l'effet de la composition en deux dimensions du cinéma et son influence sur le mouvement. De plus, elle évoque le rapport au fragment, le fragment

---

<sup>56</sup> Virginia Brooks, « Restoring the Meaning of Cinematic Movement : What is the Text in a Dance Film », *Iris, Cinema and Cognitive Psychology*, # 9, Spring 1985, p. 72.

d'espace et de plan, qui change la perception du mouvement en soi. Le fragment d'espace est fortement déterminé par la lentille utilisée, cette dernière ayant aussi un effet sur le mouvement perçu. Comme elle l'explique dans la citation ci-dessus, la lentille peut entraîner une dynamisation du mouvement ou encore une banalisation de ce dernier. Elle affirme sur ce point :

*When the camera is kept stationary and effective frame size is reduced by using a longer lens, the same movement through the smaller frame size appears faster, and conversely, the apparent speed of movement is slow down when the field of views enlarge with a wide-angle lens. When a pan with the dancer, however, and the dancer therefore traverses less of the two-dimensional screen per unit of time, the apparent speed is modified accordingly. [...] If, in order to increase the energy of the movement, the ability to show the whole field is sacrificed in favour of making the component images larger, then it will become necessary to move the camera during the dancer's movements<sup>57</sup>.*

Bref, le chorégraphe, le réalisateur et le monteur peuvent jouer sur de multiples facteurs qui influencent la représentation. Malheureusement, ce travail est souvent peu exploré dans l'analyse du film d'arts martiaux ou lors d'une scène combat. Il ne suffit pas uniquement de mettre la caméra à un endroit et de filmer la scène banalement. Brooks souligne l'implication de certains choix (échelle de plans, mouvements de caméra, montage) et leur effet sur le mouvement original. Ces spécificités sont cruciales et souvent oubliées, pourtant elles peuvent rehausser un spectacle ou bien tuer l'action en cause. Sans la cohésion entre la chorégraphie, la réalisation et le montage, le spectateur est, comme face à certains films américains interprétés par Jet Li 李连杰, déçu de ne rien apercevoir de sa performance. L'interrelation entre ces éléments est cruciale : elle peut rehausser un spectacle ou bien tuer l'action en cause.

---

<sup>57</sup> Virginia Brooks, Ibid., 74-75.



Le cinéma est un processus de fragmentation en divers plans et, à la table de montage, de combinaisons d'un univers fragmenté qui est éloigné de la perception réelle d'un individu. C'est probablement dans cette sphère inconnue et mystique que réside l'intérêt du public, de toujours pouvoir se faire transporter dans une vision hors de la portée du réel. Le travail entre la chorégraphie, la mise en scène et le montage permet de mettre en image les pouvoirs mystérieux (comme celui de voler en combattant) des arts martiaux. Avant l'arrivée du cinéma, ces pouvoirs étaient simplement décrits au sein de la littérature de cape et d'épées chinoise.

En somme, en abordant la question de l'interrelation entre la chorégraphie, la caméra et le montage au cinéma, nous avons démontré le rôle crucial de la cohésion de ces éléments sur l'efficacité du spectacle cinématographique des combats. Cette efficacité est peut-être la raison du succès foudroyant du cinéma chinois à travers le monde.

## Chapitre 2

### La tradition de l'opéra chinois

## 2.1 Le prolongement d'une tradition et les débuts du cinéma

Le chapitre précédent démontre à quel point les représentations du combat dans le cinéma hollywoodien et le cinéma de Hong Kong sont différentes. Si l'on poursuit notre réflexion sur les différentes façons d'aborder la chorégraphie, il est logique de se demander la représentation de la chorégraphie par le médium cinématographique est influencée par la culture dans laquelle elle s'est développée?

Pour répondre à cette question, nous pouvons remonter au début du cinéma, dans cette période charnière où le cinéma comme dispositif était bel et bien inventé mais où le cinéma comme art était encore à un niveau embryonnaire. Cette période se situe approximativement entre 1895 (l'année de la première projection des frères Lumière à Paris) jusqu'à environ 1910. Les premières recherches sur le cinéma des premiers temps ont souvent qualifié cette période comme étant du « *théâtre filmé* ». Cette qualification, contenant un fond de vérité, a cependant été modifiée avec des recherches plus approfondies sur le sujet, notamment celles effectuées par André Gaudreault et Tom Gunning qui ont plutôt défini cette période comme un système d'*attractions monstratives* :

*Chaque plan est considéré comme une unité autonome et autarcique et la communication entre les plans, lorsqu'il y en a plus d'un, est réduite au minimum lorsqu'elle est présente. Le film se présente alors [...] comme un « agrégat » de plans qui, chacun leur tour, font repartir le dispositif de la monstration, sans que réussisse à s'enclencher le processus de la narration<sup>58</sup>.*

Cette citation nous apprend que la narration, tel que le développera plus tard l'art cinématographique, notamment avec le montage, est en quelque sorte absente à cette

---

<sup>58</sup> André Gaudreault et Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? Nouvelles approches de l'histoire du cinéma*, publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1989, p.59.

période. Étant donné la nouveauté de son dispositif, le « cinéma » est, à cette époque, davantage une attraction qui montre un événement se déroulant devant la caméra.

Ainsi, les recherches sur les débuts du cinéma démontrent que le cinématographe était d'abord un *objet de reproduction* d'une situation ou d'un événement. Les fameux films des frères Lumière comme *Repas de bébé* (1895), *L'arroseur arrosé* (1895) ou encore *L'arrivée d'un train en gare de Vincennes* (1896) sont en effet des films représentatifs de cette situation. Pour les frères Lumière, qui étaient tout d'abord des scientifiques, la caméra était un objet qui enregistrait et servait à reproduire sur un écran un événement passé, une sorte de prolongement de la photographie. Gaudreault affirme :

*Ce que les Lumière font, on l'a souvent dit mais sans en tirer toutes les conséquences, c'est de la photographie...animée [...] L'histoire des vues Lumière appartient effectivement autant, sinon plus, à la série culturelle photographie qu'à la série culturelle « cinéma »<sup>59</sup>.*

D'une manière tout à fait différente, l'appropriation de cet objet de reproduction par Georges Méliès démontre une conception singulière du cinéma car, pour lui aussi, l'outil de reproduction devient le prolongement de son métier antérieur. Gaudreault explique ce phénomène comme suit :

*Mais ce que je sais par ailleurs, c'est que s'il est le moins juste de dire que Méliès a introduit le théâtre dans le cinéma, la proposition contraire, que l'on passe pourtant toujours sous silence, est encore cent fois plus vraie : Méliès n'a pas fait qu'introduire le théâtre dans le cinéma, il a aussi, et fort effectivement, introduit le cinématographe dans le théâtre [...] Et c'est cela, cette vision inversée des choses, qui fait toute la différence<sup>60</sup>.*

En d'autres termes, Gaudreault affirme que Méliès a introduit le cinématographe dans l'univers de la scène et de ses spectacles de magie. Le prolongement de son métier de

---

<sup>59</sup> André Gaudreault, *Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...*, **Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle**, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p. 119 et 121.

<sup>60</sup> André Gaudreault, *Ibid.*, p. 119 et 121.

magicien et de ses mises en scène au cinéma est significatif quand on analyse la nature du cinéma des premiers temps. Bref, les débuts du cinéma ont été influencés par des traditions culturelles différentes, ce qui a eu des conséquences sur son développement et sa conception.

Si les débuts du cinéma ont été *le prolongement d'une pratique antérieure*, il est possible de penser que les premiers films chinois ont aussi été influencés par des traditions culturelles différentes. Par exemple, pour introduire le cinéma en Chine, la projection des premières vues est précédée d'une prestation d'opéra cantonais<sup>61</sup>. Par ailleurs, la référence culturelle à laquelle le cinéma emprunte est aussi en lien avec l'opéra : un des plus anciens films hongkongais, *Zhuang Zi Test His Wife* 庄子试妻, datant de 1912, est une adaptation d'un opéra cantonais, *The Butterfly Dreams of Zhuang Zhou*. Bien que le film ait disparu, les artisans et acteurs sont, pour la plupart, issus du milieu du théâtre et de l'opéra chinois. À ce propos, Stephen Teo affirme :

*Chinese cinema, it may be said, began life as « opera film ». In 1905, Beijing opera actor Tan Xinpei 谭鑫培 recorded for posterity three scenes from the opera Dingjun Mountain/ Dingjun Shan 定军山. The scenes were shot in an open-air studio in Beijing and were essentially a straight record of Tan performing on stage. [...] The new medium of film (the 'electric shadows' as the Chinese called it) began to interact with the ancient art of Chinese opera, and through that fusion between Chinese filmmakers began to experiment with the art of narrative filmmaking<sup>62</sup>.*

Si Méliès a introduit son art de la scène aux premières vues et le cinématographe dans son art, on peut extrapoler en affirmant que l'opéra, le spectacle de divertissement populaire par excellence en Chine, a aussi été l'objet d'un intérêt particulier pour les débuts du cinéma.

---

<sup>61</sup> Law Wai-Ming 罗维明, *Hong Kong's Cinematic Beginning 1896-1908, Early Images of Hong Kong & China*, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1995, p.24.

<sup>62</sup> Stephen Teo 张建德, *Tracing the Electric Shadows: A Brief History of the Early Hong Kong Cinema, Early Images of Hong Kong & China*, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1995, p. 45.

De fil en aiguille, il est aussi possible de croire que le jeu et l'interprétation des scènes de combat au sein des opéras chinois ont influencé la conception de la chorégraphie dans les films. Il n'est pas rare que les artisans œuvrant dans ce genre, acteurs, chorégraphes et parfois même certains réalisateurs aient été formés à l'opéra. Ce transfert, d'une tradition à une autre forme d'art, expliquerait en partie la différence culturelle dans l'interprétation d'un combat. Car à l'opéra comme au cinéma, l'acteur est polyvalent et possède plusieurs aptitudes. Ainsi, le jeu doit comprendre l'exactitude des gestes, certaines performances acrobatiques et aussi la maîtrise du chant. C'est d'ailleurs pour cette raison, qu'il est impossible de passer sous silence la tradition de l'opéra chinois qui, sans aucun doute, a influencé la chorégraphie, la mise en scène et la manière dont le spectateur chinois interprète les mouvements présentés devant lui.

## 2.2 La tradition de l'opéra chinois

*The martial arts pictures inherited the stylized combat in Peking opera. Traditional Chinese opera and other regional operas are song-based operas, but forms such as Kungqu and Sichuan opera are based on song and dance. The dance segments developed into scenes of martial arts action and this development was completed by the appearance of Peking opera, which established a tradition of martial arts in opera.*

Zhang Che, 1999.

Le théâtre chinois traditionnel est principalement constitué de l'opéra, il existe 300 styles d'opéra en Chine, le plus connu étant l'opéra national créé durant la dynastie Qing 清朝 (1644-1911) que l'on nomme *jingju* 京剧, c'est-à-dire l'opéra de Beijing ou opéra de Pékin. Plusieurs régions de la Chine ont développé leur style d'opéra régional, les différences

reposent entre autres sur les dialectes utilisés ce qui engendre des mélodies différentes, comme par exemple l'opéra cantonais. Dans l'ensemble, ils ont tous en commun le récit raconté ainsi que l'esthétique utilisée pour mettre en scène le récit<sup>63</sup>.

En ce qui a trait à l'esthétique du théâtre chinois, l'opéra demande de multiples aptitudes de la part d'un acteur, soit le chant, la danse, le mime, la performance d'acrobaties et la maîtrise des arts martiaux. La performance et l'interprétation des mouvements sont des préoccupations majeures pour cet art de la scène, on peut rapprocher son raffinement à la danse qui est hautement esthétique, sensible et porteuse de sens.

Dans le livre **The Chinese Conception of the Theatre**, Tao-Ching Hsu affirme que le mouvement dansé et stylisé de l'opéra chinois a à la fois pour but « *d'exprimer* » et de « *stimuler* »<sup>64</sup>. La danse n'est pas une simple expression artistique mais combine plutôt un agencement varié et complexe de capacités diverses. Hsu affirme à ce sujet :

*Dance were also connected with stilts, football, conjuring the "lion-dance", spear revolutions, juggling, rope-dancing, pole-climbing, somersaults, contortion and jumping through rings of swords*<sup>65</sup>.

On retrouve dans l'opéra deux types de récit : le premier type aborde les relations humaines dans lesquelles sont souvent jouées des histoires d'amour, le second type repose sur des intrigues politiques et des batailles militaires sur fond historique<sup>66</sup>. C'est dans ce deuxième type de récit, qui agencent divers affrontements aussi bien que des intrigues de déshonneur et de vengeance, que l'opéra a graduellement intégré des artistes d'arts martiaux qui étaient

---

<sup>63</sup> Jukka O Miettinen, **Classical Dance and Theatre**, Oxford University Press, Singapore, New York, 1992, p.156-157.

<sup>64</sup> Tao-Ching Hsu, **The Chinese Conception of the Theatre**, University of Washington Press, Seattle & London, 1985, p.329.

<sup>65</sup> Tao-Ching Hsu, *Ibid.*, p.332.

<sup>66</sup> Jukka O Miettinen, *Ibid.*, p. 156.

capables d'offrir ce type de performance. En incorporant diverses prouesses martiales, les personnages de guerriers ont développé une gestuelle plus convaincante pour l'exécution des combats. C'est ainsi que l'entraînement pour devenir un acteur de théâtre était celui du kung-fu. De plus, suite à la destruction du temple *Shaolin* en 1674 par la dynastie Qing 清朝 (1644-1911) (qui soupçonnait les moines de conspiration afin de rétablir la dynastie Ming 明朝 (1368-1644)), cinq moines créèrent des sociétés secrètes tandis que les autres devinrent entre autres devenus amuseurs de rue ou ils s'intégrèrent au théâtre :

*Whereas martial arts were quickly integrated into Japan's warrior society, in China, they survived in the shadows. The Qing dynasty (1644-1911) outlawed them as a treat to security. Some martial arts artists became entertainers, putting on harmless public demonstrations, lion dances, and Peking opera plays. The more devoted student went underground developing batteries of secret techniques. Kung-fu plots often draw upon this tradition<sup>67</sup>.*

À travers les siècles, des experts en arts martiaux ont contribué à enrichir l'opéra chinois et ils en ont ainsi transformé l'interprétation. Max et François Armanet se sont intéressés à cette question, se penchant sur l'exemple du grand maître Hong Xiquan et de quelques-uns de ses disciples qui étaient des héritiers du style de *Shaolin*. Ces derniers ont intégré une troupe d'opéra cantonais nommé les *Jonques Rouge*. On disait que «*les disciples de Shaolin nagent parmi les poissons dans l'eau, d'autant plus que la formation de ceux-ci se plie aux règles de l'art martial*»<sup>68</sup>.

L'idée de la performance est centrale dans l'opéra chinois, dans l'art martial et très certainement dans le cinéma d'arts martiaux. Wang An-ts'i explique en quatre points fondamentaux comment le jeu et les mouvements sont interprétés dans l'opéra chinois :

---

<sup>67</sup> David Bordwell, **Planet Hong Kong, Popular cinema and the art of entertainment**, Harvard University, Cambridge, 2000, p.192-193.

<sup>68</sup>François et Max Armanet, **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Italie, 1988, p.26.



- a) « *L'acteur doit exprimer une réalité absente* »<sup>69</sup>. Autrement dit, le travail du comédien s'effectue beaucoup par la suggestion ou par le mime. On peut rapprocher cette caractéristique au *taolu* 套路<sup>70</sup>, un exercice martial qui a pour but l'assimilation de la gestuelle du combat. Le *taolu* consiste à simuler les coups que pourraient porter un adversaire : le pratiquant exécute une série de blocages et de coups portés en imaginant qu'il combat véritablement avec quelqu'un. La répétition aide à capter la gestuelle et les techniques. Le *taolu* comme le jeu à l'opéra demande d'exprimer une réalité absente. De plus, l'acteur est concerné par la *précision* des gestes; ce qui ramène à l'exécution de la gestuelle de l'art martial qui contient également une multitude de nuances et une précision méticuleuse.
- b) « *Tout mouvement est dansé* ». Même si l'acteur doit mimer une réalité absente, elle n'est pas une *imitation servile* des mouvements car elle contient *une dimension chorégraphique*. Cette stylisation est même un objectif. Comme l'opéra, la chorégraphie (dans les arts martiaux comme dans la chorégraphie pour le cinéma) possède une grande part de stylisation et elle est tout aussi importante que la possession des techniques de combat. Dans les arts martiaux, pouvoir exprimer une certaine finesse dans l'exécution démontre une maîtrise avancée des techniques. Cet aspect a été grandement amplifié au cinéma et trouve son apogée dans le cinéma d'action<sup>71</sup> de John Woo 吴宇森.
- c) « *L'amplification et l'individualisation* » ou « *l'embellissement des mouvements banals* » procure une « *individualité propre* » et contribue à caractériser chaque personnage. De la même façon,

---

<sup>69</sup> An-ts'i Wang, **Chine, L'opéra**, édition Philippe Picquier, Paris, 1991, p.40-43. Tous les passages en italique sont tirés de ce texte.

<sup>70</sup> Le mot japonais *kata* est plus connu en Occident :.

<sup>71</sup> Rappelons que le cinéma d'action est une extension du cinéma d'arts martiaux.

un maître de kung-fu peut connaître ses élèves uniquement par la manière dont ils exécutent les mouvements. Cette exécution, à l'opéra comme au kung-fu, révèle la personnalité de l'individu, son niveau de pratique générale et aussi depuis combien de temps il exerce les arts martiaux et/ou l'opéra. L'individualisation peut aussi être la seconde source de stylisation, celle qui émane de la performance d'un interprète, celle qui différencie un expert d'un débutant.

Ces conceptions de la gestuelle dans l'opéra chinois sont transposées au cinéma comme une suite logique dans l'interprétation. Une action chorégraphiée est très souvent stylisée, voire dansée. Et l'individualisation de la gestuelle rend une interprétation plus énergique que simplement une interprétation dénouée d'émotion. Par ailleurs, outre les caractéristiques abordées par Wang, l'opéra exhibe une importante codification des mouvements selon le type de personnage, chacun ayant une gestuelle bien particulière. L'auteur Miettinen résume les trois types de gestuelles associées au personnage féminin, au lettré et au militaire :

*The heroine moves in a slightly wavy manner with tiny feminine steps, and all of her movement and gesture express feminine grace. [...] a noble hero, 'a young scholar', singing in a high register. His technique of movement reflects overall charms and cultivation. [...] The painted-faced jing move in an exaggeratedly bombastic way. In stepping forward, the forbidding figure of a general may raise his foot to ear-level, while the movements of arms and body are strongly articulated*<sup>72</sup>.

Cette caractérisation codifiée dans l'opéra a de fortes répercussions dans le cinéma d'arts martiaux et au sein du cinéma commercial de Hong Kong. En général, le public est aisément capable de déchiffrer ces conventions comme les Occidentaux repèrent facilement le bon et le méchant dans un film américain. En effet, dans les films d'arts martiaux, il n'est pas rare de voir un personnage mauvais caractérisé par des gestes brutaux et une attitude grossière,

---

<sup>72</sup> Jukka O Miettinen, **Classical Dance and Theatre**, Oxford University Press, Singapore, New York, 1992, p. 156.

tandis que la gestuelle du héros est gracieuse comme le lettré dans l'opéra chinois. La chorégraphie, au cinéma, subit aussi ce type de caractérisation. Si le film s'ouvre sur un combat entre deux individus, la gestuelle des combats est codifiée de la même manière que l'opéra chinois, ce qui permet d'identifier les personnages sans davantage de présentation.

En conclusion, l'opéra chinois a influencé le cinéma notamment en ce qui concerne l'interprétation de la chorégraphie et la conception des combats dans le cinéma d'arts martiaux. Cette influence peut être capitale comme dans le cas de King Hu. En somme, on peut constater que le cinéma chinois est en partie hétéronome, c'est-à-dire qu'il hérite et est gouverné par des traditions culturelles qui régissent le développement de ce genre au cinéma : ce qui en fait un objet culturel spécifique. Pourtant, le cinéma d'arts martiaux n'est pas uniquement un objet culturel spécifique : son interprétation peut aussi être transculturelle : ce genre possède de nombreux points communs, tant au niveau de sa conception que de sa théorisation, avec la comédie musicale. Dans le chapitre suivant, nous examinerons les liens qui existent entre la comédie musicale et le cinéma d'arts martiaux.

## Chapitre 3

Connexions entre deux genres :

la comédie musicale & le cinéma d'arts martiaux

### 3.1 Buts de la comparaison

À première vue, il peut paraître étrange de lier deux genres comme la comédie musicale et le cinéma d'arts martiaux. Cependant, de multiples points existent entre les deux genres filmiques et ils permettent de réfléchir sur les fondements de la représentation et la mise en scène dans le cinéma d'arts martiaux. De plus, cette comparaison nous permet de délimiter les spécificités de ce genre filmique et ainsi d'en démystifier l'essence. Finalement, la théorie concernant la comédie musicale est également importante car certains écrits analysent les effets du médium cinématographique sur la représentation de la danse et de la chorégraphie. Ces effets peuvent s'appliquer au cinéma d'arts martiaux. Pour ce faire, je survolerai une partie du discours concernant la comédie musicale pour ensuite les lier au cinéma d'arts martiaux.

### 3.2 Le mal de la théorisation face à un genre de divertissement populaire

Le cinéma d'arts martiaux et la comédie musicale sont généralement jugés comme des genres populaires. Les théoriciens du film analysent souvent le contenu des films pour juger de leur valeur. De cette manière, ils ont tendance à développer des préjugés concernant la thématique, la simplicité narrative et les clichés utilisés qui répondent à des stratégies du cinéma populaire pour attirer un large public. Timothy E. Scheurer, un auteur qui tente de définir une nouvelle approche de la comédie musicale, cite la définition de Roy Paul Madsen, qui représente l'analyse générale du genre :

*Although escapism can be used to justify anything, the thin stories and the minuscule messages of the average musical make it clear that the only reason it thrives during days of ordeal is that it offers the national audience collective pleasure, relaxation and escapism. Film and television*

*really find their social value, if they need one, in giving the viewer something to sing about and in providing a respite from continual confrontation with The Problem*<sup>73</sup>.

Scheurer critique sévèrement cette vision du cinéma musical parce qu'elle est la seule vision d'analyse sur le sujet, vision qui se fonde uniquement sur la base du divertissement. À l'exception du caractère historique d'une *Amérique en crise* qui sous-tend la production des comédies musicales, on peut constater que l'évaluation du cinéma d'arts martiaux est semblable : elle est effectuée sur la seule base de la thématique et du cinéma de divertissement populaire, cinéma peu attrayant pour les théoriciens du cinéma en général. Ainsi, le manque de théorisation et d'approches rigoureuses du sujet favorise une dévaluation du genre, ce dernier étant jugé sur des éléments non spécifiques à son potentiel créatif. Sous quelles bases le genre déploie sa créativité et son innovation? Cette question doit être le fondement de l'analyse pour découvrir le potentiel d'un film face au genre. En général, l'intérêt du cinéma d'arts martiaux n'est pas sa forme narrative, car elle revient souvent au même, mais l'intérêt réside à un autre niveau.

En fait, l'analyse du cinéma d'arts martiaux renferme deux problèmes : la répétition des mêmes clichés par des écrivains qui, sans grandes connaissances du cinéma, déploient davantage leur rapport affectif vis-à-vis les films; et le manque de recherches sérieuses abordant les cinémas de divertissement ce qui cloisonne certains genres dans les mêmes ghettos de préjugés. En guise d'exemple, je propose ici d'afficher la méthode d'analyse d'un livre dédié au cinéma d'arts martiaux intitulé **Tigres et Dragons, les arts martiaux au**

---

<sup>73</sup> Roy Paul Madsen, cité par Timothy E. Scheurer, « The Aesthetic of Form and Convention in the Movie Musical », **Movies as Artefacts, Cultural Criticism of popular film**, edited by Michael T. Marsden, John G. Naghbar and Sam L. Grogg Jr, Nelson-Hall, Chicago, USA, 1982, p.115.

**cinéma**, écrit par Christophe Chamclaux, qui est symptomatique de la majorité des analyses faites sur le genre. Il écrit en préface :

*À mi-chemin d'un long voyage dans le temps et l'espace cinématographique, il est plaisant de constater que, malgré l'étendue des différences culturelles, l'unicité de la nature humaine nous ramène inmanquablement à une poignée de thèmes et d'archétypes traités ou maltraités, d'un continent à un autre, de façon plus proche que l'on pourrait le croire<sup>74</sup>.*

C'est sous cette « *poignée de thèmes et d'archétypes* » que se déploient son livre : le premier sujet abordé étant l'incontournable Bruce Lee 李小龙. Aussi, sous le joug du cinéma de divertissement, on retrouve Jackie Chan 成龙, Jet Li 利连杰, John Woo 吴宇森, combinés avec quelques acteurs et réalisateurs du cinéma de Hong Kong un peu moins connus mais pour lequel on retrouve pratiquement les mêmes informations véhiculées depuis vingt ans.

Par ailleurs, cette dépréciation du genre n'a pas seulement lieu en Occident mais les intellectuels chinois ont aussi dédaigné les films d'arts martiaux en général. Les raisons sont pratiquement les mêmes, elles se résument à une réaction face à un produit essentiellement populaire. Mais, dans le cas de la Chine, cette attitude semble remonter à encore plus loin :

*The genre has long been disdain by members of China's literary circles (not to mention other sector of the industry), who have seen in it nothing but a procession of senseless killings. This attitude probably has its roots as far back as the Song and Ming Dynasties, when the country as a whole valued the arts over military pursuits. The genre has also come in for political criticism<sup>75</sup>.*

En fait, le cinéma d'arts martiaux a eu une existence difficile en Chine continentale parce qu'à partir de 1931, le gouvernement *Nationaliste* 国民党 bannit la production de films appartenant aux genres<sup>76</sup>. Cette interdiction est maintenue au moment où le *Parti Communiste*

---

<sup>74</sup> Christophe Chamclaux, **Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma**, éd. Guy Trépanier, 2000, p.13.

<sup>75</sup> Lau Shing-Hon, « Introduction », **A Study of the Hong Kong Martial Arts Film**, Urban Film Council, Hong Kong, 1981, p.3.

<sup>76</sup> Li Suyuan, Hu Jubin, **Chinese Silent Film History**, China Film Press, Beijing, 1997, p.261.

*Chinois* 中国共产党 prend le pouvoir. Le PCC considérait que les valeurs féodales, individualistes et fantastiques, souvent illustrées dans les films d'arts martiaux, éloignent le peuple du régime communiste :

*The genre was attacked by the cultural elite as well as official censors for serving as a vehicle for entrenched « feudal superstitions » that hindered the progression of nation building and modernisation. [In China] it was eventually banned and cast into the historical trash bin in the early 1930's, which, however, did not prevent it from future resurrections<sup>77</sup>.*

De plus, les lettrés et plusieurs artistes de la Chine regardaient et regardent toujours le cinéma d'arts martiaux comme étant l'expression simple et vulgaire du peuple souvent moins éduqué. L'aspect hautement visuel de ces films permettait à quiconque de suivre l'histoire racontée. Puis, ce dénigrement s'est perpétué dans le temps. Au début des années cinquante, lorsque plusieurs d'entre eux ont émigrés de Shanghai vers Hong Kong, ces lettrés prétendaient que faire du *wen yi pian* 文艺片, littéralement *film d'art*, était bien supérieur à la production de *wu xia pian*. C'est grâce à des réalisateurs mandarins comme Zhang Che 张彻 et King Hu 胡金銓, qui ont travaillé à rehausser le genre, que les préjugés envers le cinéma d'arts martiaux ont, en partie, été surmontés<sup>78</sup>. De plus, il ne faut pas négliger l'influence de certaines publications comme les livres publiés chaque année par le *Festival International de Hong Kong*, et d'autres plus récents qui ont mis en valeur les joyaux du cinéma populaire de Hong Kong et, par le même fait, du cinéma d'arts martiaux. Mais, avant les livres publiés récemment par Stephen Teo, **Hong Kong Cinema, The Extra Dimension** et par David Bordwell, **Planet Hong Kong**<sup>79</sup>, il existait très peu d'études académiques disponibles en Occident sur le sujet.

---

<sup>77</sup> Zhang Zhen, *Bodies in the Air : The Magic of Science and the Fate of the Early Martial Arts Films in China*, **Post Script**, Volume 20, # 2-3, Winter Spring 2001, p. 44.

<sup>78</sup> Lau Shing-Hon, « Introduction », **A Study of the Hong Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1981, p.3.

<sup>79</sup> Stephen Teo, **Hong Kong Cinema, The Extra Dimension**, ed. British Film Institute, London, 1997.

David Bordwell, **Planet Hong Kong, Popular Cinema and The Art of Entertainment**, Harvard University Press, Cambridge, 2000.



Les quelques exceptions notables qui parurent dans les années quatre-vingt sont : le cahier spécial des *Cahiers du Cinéma*<sup>80</sup> qui aborde plusieurs vedettes du cinéma d'arts martiaux de la fin des années soixante-dix et qui donne aussi quelques informations à propos des studios, comme par exemple l'empire des *Shaw Brothers*. Ensuite, le livre français **Ciné Kung Fu**<sup>81</sup>, écrit par François et Max Armanet, recèle une foule d'analyses thématiques, une recherche impressionnante au niveau des styles utilisés et une certaine mise en contexte culturel. Finalement, le livre de Marilyn D. Mintz, **The Martial Arts Films**<sup>82</sup> a le défaut de ses qualités : elle couvre un large éventail de films et compare des films, et leur illustration du combat, provenant de divers pays. En 1978, elle rapproche les films américains, les films de samurai japonais et les films d'arts martiaux chinois. Cette approche démontre que l'auteur, en avance sur son temps, avait déjà une méthode transculturelle d'analyser le cinéma.

En revanche, on remarque aisément que les autres tentatives manquent généralement d'informations sur le sujet. Ces livres contribuent ainsi à cultiver les mêmes clichés et à développer une vision superficielle du genre. Bref, la comédie musicale et le cinéma d'arts martiaux ont souffert d'une analyse thématique qui ne rendait malheureusement pas la substance créatrice propre au genre. Par sa qualité populaire, ces genres ont été dénigrés par les théoriciens du cinéma<sup>83</sup>, les intellectuels et parfois même bannis par le régime politique. C'est dans cet état d'esprit qu'il nous faut rectifier le tir afin de comprendre comment ces genres résistent au temps et comment se fait-il qu'ils attirent toujours les foules...

---

<sup>80</sup> **Made in Hong Kong**, numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, éditions de l'Étoile, 1984.

<sup>81</sup> François et Max Armanet, **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Turin, 1988.

<sup>82</sup> Marilyn Mintz, **The Martial Arts Film**, A. S. Barnes and Company, New-York, 1978. Étonnamment, son livre comporte un chapitre sur les techniques et l'esthétique utilisées dans le cinéma d'arts martiaux mais elle élabore peu sur le sujet.

<sup>83</sup> Probablement que le cinéma d'arts martiaux en tant que genre souffre davantage que la comédie musicale qui a reconnu une certaine notoriété grâce à des réalisateurs comme Vincente Minnelli et des acteurs comme Fred Astaire et Gene Kelly.

### 3.3 À la recherche de l'esthétique spécifique du genre

Le cinéma d'arts martiaux comme la comédie musicale sont des genres populaires qui souffrent d'une analyse unilatérale de leur contenu à résonance populaire, et comme nous l'avons constaté, sont méprisés pour ce dernier. Cette situation a une conséquence grave qui est au cœur de mon analyse, conséquence bien résumée par Scheurer : « *we tend to dismiss the question of what sort of inherent aesthetic appeal a film genre as a genre may have* »<sup>84</sup>. Cette prise de conscience de Scheurer rend cet article pertinent car au-delà des préjugés associés au genre, il tente d'analyser la comédie musicale pour ce qu'elle est et ainsi il contribue à définir les conventions et l'esthétique propre au genre.

Toutes comédies musicales sont composées de musique, de danse et de chant. C'est sur cette base que se fonde l'aspect créatif d'un film appartenant à ce genre. En fait, le cinéma a développé une esthétique particulière pour filmer des thèmes musicaux et c'est cette esthétique qui devrait constituer la base de l'analyse. De la même manière, les films d'arts martiaux représentent inévitablement une performance de combat, c'est donc sur cette dernière que l'on devrait évaluer le potentiel créatif d'un film appartenant à ce genre. Par conséquent, l'analyste qui s'intéresse à un film d'arts martiaux devrait d'abord examiner plus attentivement la manière dont le combat est représenté, sa part de créativité, et son interaction avec le médium.

---

<sup>84</sup> Timothy E. Scheurer, « The Aesthetic of Form and Convention in the Movie Musical », **Movies as Artefacts, Cultural Criticism of popular film**, edited by Michael T. Marsden, John G. Naghbar and Sam L. Grogg Jr, Nelson-Hall, Chicago, USA, 1982, p.115.

Analyser un genre sur une autre base que sa trame narrative suppose d'abord de changer la manière dont on perçoit et analyse un film appartenant à un genre particulier. Au lieu de se concentrer sur la tangibilité ou la profondeur du récit, il vaudrait mieux, dans le cas du cinéma de divertissement, se concentrer sur la stylisation du récit<sup>85</sup> : comment, par la danse ou le combat, s'exprime-t-on ? C'est par l'analyse de la chorégraphie, de la stylisation d'un événement ou encore la recherche stylistique d'une représentation que l'on reconnaît l'apport créatif d'un film au genre. Par stylisation d'un événement, j'entends que la comédie musicale et le cinéma d'arts martiaux ne représentent pas l'événement comme il l'est dans la vie de tous les jours mais transforme ce dernier par la danse ou le combat. Cette stylisation rejoint ce qui a été mentionné au premier chapitre, c'est-à-dire que le combat est un discours faisant partie de la trame narrative. En abordant le film musical, et qui peut par le même fait être appliqué pour le film d'arts martiaux, Scheurer écrit :

*The musical is a highly stylised representation of life where the reality is not revealed through the actions we normally associate with everyday living, the inner reality of feelings, emotions, and instincts are given metaphoric and symbolic expression through the means and dance. The musical is not so much a reflection of life as it is an interpretation of life*<sup>86</sup>.

L'expression stylisée des mouvements comme indicateur d'un «sous texte»<sup>87</sup> est très significative : le type de mouvements effectués par un individu permet de connaître le personnage bien avant qu'il ait prononcé une seule parole. Il faut simplement pouvoir lire les mouvements comme on a l'habitude de décoder les paroles. Le langage du corps, communément appelé langage non verbal, est souvent utilisé au sein du film d'arts martiaux. Similaire et même parfois identique au code de l'opéra chinois, la brusquerie des mouvements permet de faire savoir au spectateur que le personnage est vilain tandis que la

---

<sup>85</sup> Car le récit dans le cinéma populaire est plus souvent qu'autrement une recette pour captiver le public.

<sup>86</sup> Timothy E. Scheurer, Ibid. p.116.

<sup>87</sup> Au sens étroit et non pas au sens.

souplesse et la noblesse dans l'accomplissement des mouvements sont généralement associées au héros. Dans *Once Upon A Time in China III* 黄飞鸿 III 之狮王争霸 (Tsui Hark, 1993), le personnage *ghost leg*<sup>88</sup> est d'abord perçu comme un vilain car il est laid, semble effrayant et il va blesser sérieusement le père de Wong Fei Hung. Mais au-delà de ses actions, il exécute également une chorégraphie brutale, désordonnée et brusque. Lorsqu'il devient un allié et un disciple de Wong Fei Hung, sa manière de combattre se transforme : ses gestes deviennent plus gracieux et élégants. Mais ces traits ne sont pas toujours grossis à la loupe, les chorégraphes peuvent toujours jouer sur ces éléments et ainsi créer des variations significatives. Dans *Iron Monkey* 少年黄飞鸿之铁马骝 (Yuen Wo Ping, 1993), le personnage d'Iron Monkey est un hors-la-loi qui fait divers cambriolages. Il devrait normalement être associé aux méchants. Par contre, quand il combat, il est futé et il déjoue ses adversaires. C'est ainsi que Wong Fei Hung se met à sa recherche et le spectateur découvre qu'il est un bienfaiteur qui vole l'argent pour les pauvres, une sorte de *Robin des Bois* même si au départ, le rôle que l'on lui attribuait était celui du méchant. Cependant, la chorégraphie était un indice de sa bienveillance et de son intelligence. Même chose pour le chasseur de fantôme dans *Chinese Ghost Story* 倩女幽魂 (Ching Siu-Tung 程小东, 1986), il tue son disciple qui ose l'affronter, il effraie par sa laideur et par son tempérament orageux le personnage principal. Pourtant, comme le personnage d'*Iron Monkey*, il est fort habile dans sa manière de combattre : il est rusé et presque imbattable physiquement. Avec le temps, il devient un allié précieux du personnage principal et ils finiront par affronter les fantômes ensemble. Comme dit le dicton, et qui s'applique même aux films d'arts martiaux : l'habit ne fait pas le moine!

---

<sup>88</sup> Traduction littérale du nom chinois, la traduction anglaise dans le film est *club foot* ce qui ne décrit pas vraiment le personnage.

De plus, selon la performance et une chorégraphie significative, le spectateur peut déceler l'état d'esprit du personnage<sup>89</sup> : confiance, nervosité, perte de contrôle, colère, folie, etc. Selon le récit, la gestuelle peut servir à donner des indices précieux et elle peut également être responsable de rebondissements. En somme, la chorégraphie est un aspect fondamental dans l'esthétique du genre et, de manière générale<sup>90</sup>, elle devrait être prise en compte pour juger du potentiel créatif d'un art martial.

Par ailleurs, comme nous l'avons abordé au premier chapitre, la stylisation de la chorégraphie au cinéma peut s'effectuer en lien avec l'environnement dans lequel elle se déploie et les objets qu'elle utilise. Nul de peu oublier le combat de la forêt de bambous dans *Crouching Tiger, Hidden Dragon* 卧虎藏龙 (Ang Lee 李安, 2000) : cette scène est non seulement un défi technique (quant au travail avec les câbles) mais aussi le symptôme d'une volonté de dépasser les limites de la représentation des combats au sein du cinéma d'arts martiaux par l'emploi du profilmique. Bref, toute cette dimension peut être ajoutée au simple combat et elle est le fruit de l'élaboration et de la stylisation de la chorégraphie. Au-delà du récit, c'est cette volonté de dépassement qui séduit le public, épris par l'étonnement de nouvelles représentations qui surpassent l'imaginaire.

---

<sup>89</sup> Et ceux qui exécutent des arts martiaux le savent bien, ils apprennent à se connaître entre autre par l'exécution des mouvements.

<sup>90</sup> Il y a toujours des exceptions, certains cinéastes vont davantage mettre l'emphasis sur la profondeur du récit mais la plupart d'entre eux ont quand même une esthétique bien particulière, par exemple c'est le cas de King Hu et de Tsui Hark.

### 3.4 L'esthétique spécifique d'un genre et sa mise en valeur par le médium cinématographique

*If an audience is to become involved in or derive any sort of aesthetic must be engaged on this level and the elements of music, dance, and libretto must be directed toward this end.*

Timothy E. Scheurer, 1982.

*In terms of action, it is not enough to have action in a scene – the action must be powerful and contains aesthetic beauty, the shots must carry the motion.*

Zhang Che, 1999.

Le lien entre la chorégraphie des combats d'arts martiaux et le médium cinématographique est indéniable, voire interdépendant l'une de l'autre : une chorégraphie de combat peut être perdue par l'utilisation du médium et ou le médium peut ne pas mettre en valeur la chorégraphie. Donc il faut se demander comment, au cinéma, les qualités intrinsèques d'un genre peuvent-elles être mise en valeur par le médium? Comme nous l'avons abordé au premier chapitre, il existe une importante différence entre le cinéma de Hong Kong et le cinéma Hollywoodien dans la représentation des combats. Cette différence concerne notamment dans la continuité du mouvement et dans l'intelligibilité de l'action mise en scène dans chaque contexte. Il est possible de croire qu'un facteur culturel amène Hong Kong et Hollywood à considérer le combat différemment et, par le même fait, à faire des choix esthétiques différents.

Pourtant, quand on aborde la comédie musicale et la danse en les comparant avec le cinéma d'arts martiaux, on constate que les réalisateurs et chorégraphes tendent à appliquer les mêmes règles quant à l'utilisation du médium afin de mettre en valeur leur art. C'est pourquoi, dans le but de définir l'approche privilégiée pour illustrer, à l'aide de la mise en scène, la conception de la chorégraphie, deux pôles extrêmes ont été établis vers lesquels les

films tendent. Ainsi, la catégorisation permet de mieux saisir l'approche adoptée par le chorégraphe et le metteur en scène. Une chorégraphie qui tend à vouloir représenter un mouvement continu combinée avec l'utilisation du médium sera définie comme étant *l'approche classique*. Par contraste, certains cinéastes vont élaborer une mise en scène complètement à l'opposé des règles sous-jacentes à la continuité du mouvement et à l'intégralité de la chorégraphie. Cette seconde approche de la chorégraphie sera définie comme étant *l'approche éclatée*. Vers ces deux pôles tendent des films qui, à plus ou moins grande échelle, utilisent les techniques mentionnées<sup>91</sup>. De plus, comme nous l'aborderons plus en détail dans la seconde partie, il arrive qu'un des pôles soit prédominant à une période précise dans l'histoire du genre d'arts martiaux. Il semble que cette représentation de la chorégraphie soit aussi à l'origine de la classification des diverses générations de cinéastes dans le genre. C'est à travers ces vagues successives dans le temps que nous apprécierons une utilisation précise de la chorégraphie qui, tour à tour, répond à la fois aux mêmes principes tout en se renouvelant.

### 3.4.1 *L'approche classique*

L'approche classique consiste grossièrement à maintenir le sens de la chorégraphie originale en utilisant le médium comme outil préservant la chorégraphie. À son état le plus brut, la préservation de la danse et de la chorégraphie devrait se manifester, comme le décrit Claude R. Blouin, comme suit :

*Un documentaire sur la danse devrait être tourné en plan demi-ensemble, en sorte qu'en tout temps, l'ensemble du corps du danseur soit saisi dans son rapport avec la scène où il évolue : c'est le défi particulier du film anthropologique qui permet au spectateur qui n'a jamais*

---

<sup>91</sup> Il faut noter qu'il n'y a aucune valeur absolue comme il n'y a pas de documentaire objectif. Donc, un film peut inclure les deux tendances mais tendre davantage vers un pôle.

*rencontré l'artiste de reproduire l'intégralité de la danse. Un tel document devrait idéalement contenir un seul plan séquence, n'être qu'accidentellement (par le vieillissement de la pellicule par exemple) expression. Il devrait prendre comme objet la danse au lieu d'être un moyen d'expression l'intégrant. Et ce, en acceptant que ce testament d'une chorégraphie jamais ne saura reproduire ce qu'ajoute au mouvement et à l'apparence du danseur sa présence effective*<sup>92</sup>.

Cette utilisation du médium dans le cinéma de fiction est plutôt rare voire presque impossible car elle est, pour tout spectateur non-spécialiste de l'art mis en cause, un peu ennuyeuse. De cette volonté de rendre le spectacle plus attrayant commence l'insertion de diverses échelles de plans qui, par le montage, peuvent servir à rendre significatifs certains détails de la chorégraphie. Sans impliquer nécessairement l'esthétique documentaire, le médium peut, par sa prise de vue et son montage, accentuer la chorégraphie sans trop en modifier le sens. Dans ces circonstances, le médium a un rôle actif dans la création. Sur la fonction de la caméra, Scheurer affirme : « *the movement of the camera must serve the movement of the dance, and the dance must be choreographed with an eye to the camera* »<sup>93</sup>.

La question du mouvement et de sa perception, créateur de sens pour le combat comme pour la danse, est également une qualité intrinsèque du médium cinématographique. L'intérêt de *l'approche classique* est justement de pouvoir percevoir la chorégraphie dans son intégralité. Sur ce sujet, Virginia Brooks écrit : « *Both film and dance depends on perceived continuous movement (...) it is the movement that makes the film an expressive event, sustains visual attention, and concretely carries whatever narrative content is specifically filmic* »<sup>94</sup>. En d'autres termes, *l'approche classique* de la chorégraphie et du combat dépend de la représentation du mouvement : la caméra doit être

---

<sup>92</sup> Claude R. Blouin, Eurêka au FNCNM, Paysages formidables visages, *La Parole Métèque*, numéro 39, p.22.

<sup>93</sup> Timothy E. Scheurer, Ibid. p.122.

<sup>94</sup> Virginia Brooks, « Restoring the Meaning of Cinematic Movement: What is the Text in a Dance Film », *Iris, Cinema and Cognitive Psychology*, # 9, spring 1985, 69-70.



en symbiose avec le mouvement mis en scène car il est générateur de sens et préserve l'attention du spectateur.

Qu'il soit question de danse ou du combat, une performance, contrairement à *l'approche éclatée*, ne doit pas se dérouler hors cadre ou simplement dans l'imaginaire du spectateur mais doit plutôt être accentuée par les différentes prises de vue, la continuité du mouvement et le montage. *L'approche classique* repose sur ce qui est perçu et c'est pour cette raison que la chorégraphie est interdépendante du médium.

D'autre part, par le mot *classique*, on réfère souvent à une culture de connaissances. Ici, on a recours à une connaissance du médium face à l'objet représenté. Dans l'histoire de la comédie musicale comme dans l'histoire du cinéma d'arts martiaux, les meilleurs films de *l'approche classique* ont été conçus par ceux qui connaissaient l'objet de la représentation et qui s'intéressent de près à l'esthétique spécifique du genre. En effet, les metteurs en scène qui ont une connaissance empirique de la danse ou du combat vont généralement faire les meilleurs films du genre. Dans le cas du cinéma d'arts martiaux, les concepteurs commencent généralement comme simple cascadeur, puis passent au poste de chorégraphe et à celui metteur en scène. C'est le cas du chorégraphe et cinéaste Yuen Wo Ping. Dans le genre de la comédie musicale, l'exemple de Gene Kelly<sup>95</sup> est incontournable car il a offert certains des plus beaux films du genre. Bref, c'est par une parfaite connaissance de la danse ou du combat que leur rôle derrière la caméra est significatif. Cette expérience empirique est donc très éloquente quant à l'esthétique appliquée dans la représentation d'une chorégraphie

---

<sup>95</sup> Gene Kelly avait conscience du rôle indéniable de la caméra, il écrivait: «You learn to use the camera as part of the choreography» **The Films of Gene Kelly: Song and Dance Man**, Tony Thomas, edited by Citadel, Secaucus, New-Jersey, 1974, p.24.

car le metteur en scène veut certainement y préserver le sens de son art. Sur ce sujet, Scheurer affirme:

*The film-maker serves his most important function in supporting the total sweep and message of the movement [...] Walter Terry, in discussing Gene Kelly states : « Not content with simply photographing dances, he used the camera's inherent mobility and almost magical perceptiveness to seek out dance details »<sup>96</sup>.*

À un niveau plus élevé et sophistiqué, mais toujours dans *l'approche classique*, le médium n'est plus qu'un outil préservant la chorégraphie mais sert à l'amplification de cette dernière. Le médium peut interagir comme catalyseur esthétique des mouvements en accentuant les points forts selon l'effet désiré. Ainsi, le médium tend à exprimer ce qu'implique l'exécution des mouvements et c'est cette fonction expressive qui embellit, amplifie et fait aussi mieux comprendre la danse et/ou le combat dans toute son expressivité. Sur ce sujet, Scheurer résume cette méthode esthétique en utilisant d'autres termes :

*By choreographing the camera as such the filmmaker and choreographer give it the stature of a participant in a dance. Through movement, or compression and expansion of the visual image, or editing, the filmmaker is able to anticipate and embellish movement and, ultimately, controlled the message being communicated in the dance<sup>97</sup>.*

Le choix des plans et le montage serviront donc la dimension expressive de la chorégraphie. Comme l'indique la fameuse expression d'Alexandre Astruc, la *caméra-stylo*<sup>98</sup>, le médium peut devenir une extension de la chorégraphie et du combat afin d'en faire ressentir les effets au spectateur. Il peut transmettre les secousses que subissent les combattants, leurs émotions, et aussi être à la fois témoin transmetteur de la puissance libérée. La caméra est, d'une part, témoin parce qu'elle permet de projeter l'action en images qui deviennent crédibles qu'au moment où, visuellement, le spectateur a une preuve du danger qui guette les personnages.

---

<sup>96</sup> Timothy E. Scheurer, Ibid., p.122.

<sup>97</sup> Timothy E. Scheurer, Ibid., p.122.

<sup>98</sup> Expression d'Alexandre Astruc qui désigne la volonté de libérer la caméra de son statisme pour l'utiliser à des fins plus libres et plus expressives. « La Naissance d'une nouvelle avant-garde : la *caméra-stylo* », *L'Écran Français*, 30 Mars 1948.

La caméra est, d'autre part, un transmetteur car le processus d'identification permet de faire ressentir au spectateur des émotions face aux dangers encourus par le héros, comme la peur, l'angoisse ou l'excitation. En guise d'exemple, une séquence de combat s'ouvre avec un plan demi-ensemble sur deux combattants utilisant des bâtons en feu, puis, elle est combinée avec des plans rapprochés des bâtons qui ratent leurs cibles. Le montage montre alors ce que les bâtons fracassent au passage : tables détruites, plancher enfoncé, murs fracassés, etc. Le spectateur est témoin d'une scène et il ressent également le suspense, peut-être même le danger qui guette les combattants. Le cinéma crée la double position de témoin et de transmetteur. Cette utilisation est un exemple d'une utilisation expressive du médium, c'est-à-dire qu'elle sert à intensifier la chorégraphie. C'est ainsi que la caméra, par son angle de prise de vue et par la grosseur du cadrage, peut accentuer l'intensité de ces *démonstrations de puissance*. En conclusion, notons que, même si la définition idéale de *l'approche classique* nécessite une non-intervention du médium, on peut facilement conclure que ce type de cinéma est peu viable à long terme, particulièrement dans un genre de divertissement, donc peu approprié si l'on veut séparer les types de représentations existantes. Bref, au sein de *l'approche classique*, on peut quand même inclure une utilisation active du médium tant que cette utilisation préserve et/ou amplifie le sens original de la chorégraphie.

## ***L'approche éclatée - une imagerie uniquement possible au cinéma***

*Pourtant le cinéma pur s'annonce déjà. On le trouve, par fragments, dans nombre de films; il semble en effet qu'un fragment de film devienne du cinéma pur dès qu'une sensation est produite sur le spectateur à l'aide de moyens purement visuels. Définition large, sans doute, mais suffisante pour notre temps. C'est pourquoi la principale tâche du « réalisateur » actuel consiste à introduire, par une sorte de ruse, le plus grand nombre de thèmes purement visuels dans un scénario fait pour contenter tout le monde. Aussi la valeur littéraire d'un scénario est-elle tout à fait négligeable.*

René Clair, 1970.

Comme le suppose le choix de la terminologie, *l'approche éclatée* tend plutôt à défier les règles établies afin de créer un nouveau sens, une nouvelle interprétation de la chorégraphie par le biais du médium. Ce médium dénature la chorégraphie et l'art à la base de la représentation en brisant la continuité des mouvements en une fraction de plans. Cette utilisation vise à créer des effets qui ne sont généralement pas possibles dans la réalité. En utilisant particulièrement le montage, *l'approche éclatée* tend à créer des effets fantaisistes qui s'appuient sur le découpage du mouvement. Charles Tesson et Olivier Assayas offrent probablement la meilleure définition de *l'approche éclatée* et de la manipulation du médium, ils écrivent :

*Entre le geste et le coup, il y a du mouvement, très peu de temps et parfois plusieurs plans. D'où les raccords. Quand un acteur s'élance, effectue deux triples sauts périlleux, terrasse trois adversaires au passage, atterrit trente mètres plus loin ou cinq étages plus haut, il y a du hors champ subtil (une trampoline dans un coin), du bricolage perfide (treuils, poulies), de la manipulation retorse (un début d'élan, un milieu de saut) et ce que le cinéma fait pour lui (les trucages). Il y a peu de vrai (les corps) pas mal de faux (le cinéma) et beaucoup de simulacres : l'illusion d'un seul geste raccordé pour plusieurs mouvements pris dans des lieux et temps différents<sup>99</sup>.*

---

<sup>99</sup> Olivier Assayas et Charles Tesson, « Arts Martiaux Mode d'emploi », *Cahiers du Cinéma* # 360-61, Spécial « Made in Hong-Kong », septembre 1984, p.128.

Ainsi, le cinéma crée l'illusion : la chorégraphie peut être reconstituée dans l'esprit du spectateur face à un spectacle éclaté<sup>100</sup> mais qui demeure tout de même significatif dans ses intentions. Le montage devient généralement le moyen expressif premier, par opposition à la chorégraphie dans le cas de *l'approche classique*, afin de représenter une idée et/ou un effet recherché. En guise d'exemple, on peut faire croire qu'un personnage est capable de bondir prodigieusement sur les toits d'un édifice très élevé. Par ailleurs, on constate qu'avec le développement de certaines technologies comme le montage ou l'animation par ordinateur, le montage prend une importance moindre et est substitué par la manipulation de l'image ce qui transforme grandement la représentation. Avec les percées technologiques de l'ordinateur au cinéma, un personnage peut effectuer, à l'aide de câbles bien camouflés, un bon prodigieux sur les toits en plan séquence tandis qu'autrefois, c'est le montage qui devait créer l'illusion de l'envolée à l'aide de plusieurs plans. Même si l'ordinateur tend à conserver la chorégraphie dans son intégralité, car elle suppose une continuité dans le mouvement, sa qualité fantaisiste préserve quand même cette utilisation au sein de *l'approche éclatée* car elle est possible qu'au-delà du réel<sup>101</sup>. Avec *l'approche éclatée*, la chorégraphie n'est qu'accessoire tandis que le médium tend à exprimer certaines qualités fantaisistes. Cette utilisation suppose donc une dénaturation de la chorégraphie. De plus, à travers le temps, on retrouve de nouvelles représentations qui repoussent les limites du réel, du possible et de l'imaginaire, c'est cette recherche qui préserve l'intérêt et le renouveau du spectacle au sein de *l'approche éclatée*. Il faut notamment préciser que dans le cinéma d'arts martiaux, *l'approche éclatée* tire sa source dans les romans de cape et d'épées qui contiennent ce type d'images et des

---

<sup>100</sup> Ce qui fait penser aux différentes expériences russes effectuées par Dziga Vertov et par Sergei Eisenstein dans les années vingt. Cette utilisation du médium repose sur les mêmes principes.

<sup>101</sup> Ou du moins, certains bonds étaient possibles que dans une certaine mesure. Voir la technique du *qinggong* au chapitre 1.1.

personnages aux pouvoirs fantaisistes. En adaptant ces récits au cinéma, les cinéastes ont voulu trouver des moyens pour exprimer visuellement cette fantaisie. Au début du cinéma, ils ont dessiné sur la pellicule ou alors ils passaient la pellicule à l'envers pour créer des effets de lévitation<sup>102</sup>. Par ailleurs, contrairement à *l'approche classique*, certains réalisateurs ne seront pas influencés par l'expérience empirique des arts martiaux et leur ignorance contribue à créer une toute nouvelle approche de la chorégraphie et du médium. C'est le cas par exemple de King Hu 胡金銓 qui a avoué ne rien comprendre à la chorégraphie mais qui a plutôt représenté l'aspect philosophique et mythique des arts martiaux au cinéma<sup>103</sup>. D'ailleurs, cette utilisation du médium tend à accentuer certaines qualités comme la légèreté des corps, l'absence de gravité et la liberté du mouvement. En fait, la seule limite est devenue celle du créateur, combinée avec la volonté du producteur à vouloir investir dans les effets spéciaux<sup>104</sup>...

Bref, *l'approche éclatée* utilise le médium afin de créer des effets impossibles dans le réel, impossible par l'expression d'une simple chorégraphie mais possible dans l'imaginaire de la fiction et la manipulation du film. La chorégraphie et le combat se transforment alors en autre chose, en une imagerie sans cesse renouvelée. Serait-ce la trouvaille de quelques moments de pur cinéma, comme l'imaginait René Clair, un monde où l'imagerie révèle des moments impossibles dans le réel, une imagerie uniquement possible au cinéma?

---

<sup>102</sup> « Flying Sword, Special Gadgets, and Beasts » **The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars**, Provisional Urban Council & Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999, p.40.

<sup>103</sup> Voir chapitre 6.5.

<sup>104</sup> À ce sujet, consulter l'entrevue avec Loon Sheng, en annexe, qui élabore sur la complexité de créer une chorégraphie et les coûts qu'une chorégraphie intéressante engendre.

## 2<sup>ième</sup> partie

### La chorégraphie dans le cinéma chinois et de Hong Kong

## Chapitre 4

### Le cinéma d'arts martiaux de Shanghai



*My research on early Shanghai cinema has made me realise that the hitherto much neglected cinematic legacy is in many respects the historical « preconscious » of the Hong Kong cinema. [...]*

*The birth of a genre is more about the production of form than content.*

Zhang Zhen, 2001.

Le cinéma de Shanghai dans les années vingt et trente était un peu comme l'Hollywood de l'Asie. L'industrie du cinéma était grandiose, elle contenait de multiples studios, un *star system* bien établi et une production effarante de films. Encore aujourd'hui, on considère cette période comme l'âge d'or des films en Chine tellement la production de films a été importante. Par ailleurs, le cinéma de Shanghai est à l'origine du cinéma de Hong Kong : les guerres civiles et les changements de gouvernements ont amené plusieurs artistes à émigrer vers Hong Kong pour transformer l'industrie du cinéma.

Malheureusement, il ne reste que très peu de films sauvegardés de cette époque, les nombreux bouleversements politiques ont amené les gouvernements à brûler<sup>105</sup> conçus sous un autre régime. Ainsi, à l'exception de moins de dix films préservés qui proviennent de cette période, nous ne pouvons qu'analyser les archives, les revues publiées à cette époque pour avoir une idée de l'ampleur de l'industrie. Par conséquent, l'étude de la chorégraphie, en relation avec la mise en scène, en est hautement affectée, mon analyse se limitera à deux films visionnés au *China Film Archive* de Beijing.

---

<sup>105</sup> Il semble qu'en Chine, il y a une « culture » pour brûler, anéantir les traces du passé. Par exemple le temple *Shaolin* a été brûlé à plusieurs reprises et il n'est pas rare de retrouver des reconstitutions de temples qui ont été brûlés. Même les films abordent ce sujet, par exemple *The Burning of the Red Lotus Temple* 火烧红莲寺, 1928 (16 épisodes de 1929 à 1930); *Burns Green Dragon Temple* 火烧青龙寺, 1929, *Burns Nine-Dragon Mountain* 火烧九龙山, 1930, *Burns Pingyang City* 火烧平阳城 (7 épisodes de 1929-1930), etc.

Le premier film d'arts martiaux et le premier film tourné en Chine par des Chinois remonte à 1905 et il s'intitule *Ding Jun Shan* 定军山. Ce film est un peu problématique car certains théoriciens l'insèrent plutôt dans un genre particulier du cinéma chinois : les *films d'opéra*. Ce film fut réalisé par Ren Qingtai qui a passé de la photographie au cinéma, un peu comme l'on fait les frères Lumière. Il a aussi travaillé avec un Français sur un documentaire ce qui amène à croire que son appropriation du cinématographe, comme les frères Lumière, était celle d'un outil de reproduction<sup>106</sup>. Le réalisateur était proche des acteurs de l'opéra car il faisait déjà plusieurs photographies de ces derniers, elles étaient notamment exposées dans son studio de photographie. Ren Qingtai semble s'être en quelque sorte servi de l'engouement populaire pour l'opéra comme objet d'attraction pour ses films :

*He knew that Beijing opera was very much loved by the masses, and if it was filmed and shown in the Theatre, more people would have a chance to watch the wonderful performance of a well-known actors. Therefore, in 1905 the stage film CONQUER THE JUN MOUNTAIN or THE DINGJUN MOUNTAIN (DING JUN SHAN) was made, and was played by the famous Beijing opera actor Tan Xinpei. This was the first film ever made in China [by Chinese]*<sup>107</sup>.

Comme mentionné au chapitre 2, ce film représente davantage le prolongement de l'opéra chinois ce qui laisse croire, de la part de certains théoriciens, que ce n'est pas le premier film d'arts martiaux. D'autres raisons différencient ce film du genre *wu xia pian* qui émerge dans les années vingt, notamment sa base historique qui relate la vie d'un réel guerrier ayant existé en Chine. Par contre, pour Chen Mo, ce film n'est pas une continuité de l'opéra car ce dernier consiste, en majeure partie, en un drame chanté. Par contre, le film *Ding Jun Shan*, même s'il en est une adaptation montre des acteurs qui ne peuvent pas performer le chant car il a été tourné à l'époque du muet. De plus, ce film a des points communs avec les films

<sup>106</sup> Li Suyuan, Hu Jubin, « Earliest Traditional Opera Films », *Chinese Silent Film History*, China Film Press, Beijing, 1997, p.40. Par ailleurs, le livre ne mentionne pas le nom du Français que Ren Qingtai a aidé.

<sup>107</sup> Li Suyuan, Hu Jubin, « Trial Film Shooting by Fengtai Photo Studio in Beijing », *Chinese Silent Film History*, China Film Press, Beijing, 1997, p. 16.

d'arts martiaux, comme le fait qu'il contienne principalement des scènes d'action et de combat. Selon l'analyse de Chen Mo, le fait qu'il aborde la vie d'un véritable guerrier permet d'exhiber les valeurs de la culture *xia*, ce qui rattache, selon lui, le film *Ding Jun Shan* aux films d'arts martiaux. Bien évidemment, il admet que l'opéra et les films du *wu xia pian* sont interalliés, notamment en ce qui a trait à l'exécution des mouvements et de la conception de la chorégraphie, car plusieurs acteurs, comme mentionnés au chapitre 2, sont issus de l'opéra<sup>108</sup>. De plus, ce film est tout particulièrement intéressant car *Ding Jun Shan* incarne peut être *l'approche classique*<sup>109</sup> la plus pure comme celle expliquée par Blouin. Afin de rendre la chorégraphie dans toute son intégralité, le médium ne doit pas intervenir comme agent modificateur de la chorégraphie présentée. Ainsi, dans l'analyse du film *Ding Jun Shan*, on dévoile l'information suivante: « *The filming of Beijing opera did not change the function of the camera, nor add any content to Beijing opera* »<sup>110</sup>. Ainsi, on note que la production du film est marquée par la non-intervention du médium: le film fut tourné avec des plans séquences en lumière naturelle; la performance était interrompue et reprise là où la performance s'était arrêtée, comme par exemple lors du changement de la bobine de film; la position de la caméra est statique (parfois il y a une perte de foyer quand l'acteur avance trop près de la caméra ou encore il peut parfois marcher hors du cadre); et il n'y a aucun changement de focale. C'est pourquoi le premier film d'arts martiaux était peut-être le film le plus pure quant à représentation «classique» de la chorégraphie: « *It's content was the acrobatic fighting and dance. Film was the tool for recording. [...] These films actually only documented Beijing operas as they were*

---

<sup>108</sup> Chen Mo, **A Study of Martial Arts Film Culture**, China Film Press, 1996, p.78-79. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社. Chen Mo a aussi écrit une section abordant l'influence de l'opéra sur les films d'arts martiaux, p. 241-244.

<sup>109</sup> Énoncée au chapitre 3.4.1

<sup>110</sup> Li Suyuan, Hu Jubin, « Earliest Traditional Opera Films », **Chinese Silent Film History**, China Film Press, Beijing, 1997, p.41.

*without any selection, change or creation* »<sup>111</sup>. Un autre film marquant et qui porte à controverse est *Che Zhong Dao* 车中盗, tourné en 1920. Bien qu'il comporte des scènes de combat, son scénario est une adaptation d'une nouvelle occidentale ce qui rend perplexe les analystes croyant que l'idée du guerrier *xia* 侠 est un concept unique à la culture chinoise. Cependant, à Shanghai dans les années vingt, il y a un curieux mélange entre Occident et Orient puisque son port est propice au commerce et la ville est envahie par plusieurs Occidentaux. Cette coexistence est manifeste dans les films de cette période. On retrouve des analystes qui critiquent violemment ces films mixant les cultures en affirmant la phrase suivante : « *bu zhong bu xi* 不中不西 » littéralement « *pas chinois ni occidental* »<sup>112</sup>. Il semble que cette tendance au mixage peut aussi être présente dans les films du *wu xia pian*, peut-être est-ce l'un des premiers films à mixer des influences transnationales. Aussi représentatif de cette période est le film *Ten Sisters*, 红粉骷髅 (1921) qui combine des éléments des films d'horreur, de détective et d'arts martiaux. Chen Mo affirme que soixante-dix ans plus tard on retrouvera à Hong Kong la même combinaison de genres au cinéma, car les films d'arts martiaux associent la romance, le combat, l'horreur, l'action, la comédie, etc<sup>113</sup>. Mais cette tendance se manifeste déjà vers la fin des années soixante-dix, au moment où le genre des films d'arts martiaux connaît un essoufflement et que l'on doit trouver de nouvelles représentations pour captiver le public.

Par rapport à la chorégraphie, Chen Mo remarque que deux films des années vingt, *Red Butterfly* 红蝴蝶 (Qian Xue Fan 钱雪凡, 1927) et *Shandong Xiang Ma* 山东响马 (Qian Xue

<sup>111</sup> Li Suyuan, Hu Jubin, « Earliest Traditional Opera Films », Ibid., p.41.

<sup>112</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.81. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>113</sup> Chen Mo, Ibid., p.82.

Fan 钱雪凡 et Ye Ren Fu 叶任, 1927) emploient un nommé Ren Yu Tian 任雨田 comme *directeur des combats* 武术导演. Ces films sont peut-être les tous premiers à employer un chorégraphe dans l'histoire du cinéma d'arts martiaux chinois. Selon Chen Mo, *Red Butterfly* et *Shandong Xiang Ma* sont, au point de vue des affrontements, de meilleure qualité que les autres films de la même époque<sup>114</sup>. La présence de Ren Yu Tian comme chorégraphe explique probablement cette différence.

Entre 1928 et 1932, ce fut l'âge d'or de la production des films appartenant au *wu xia pian*. Sur une production totale d'environ 400 films, plus ou moins 280 films appartiennent au cinéma d'arts martiaux, dont 85 lancés en 1929<sup>115</sup>. Une des raisons qui motive la production massive des films appartenant au genre du *wu xia pian* c'est le désintéressement que provoquent les films qui ne sont « ni occidentaux ni chinois ». L'imitation de certains films occidentaux est généralement très pauvre. C'est pour cette raison que le public chinois préfère voir les films occidentaux originaux. Par ailleurs, un sentiment nationaliste émerge du fait que l'audience a davantage d'intérêt pour les films concernant l'histoire et la culture. Ce phénomène apparaît un peu en réaction contre la culture occidentale envahissante. Les films d'arts martiaux deviennent donc le genre prédominant de la fin des années vingt et le début des années trente<sup>116</sup>. À ce propos, Chen Mo écrit:

*The rise of swordplay films had its own background and cultural roots in Chinese society. It had lots to do with aesthetic concepts and tastes of the ordinary Chinese people. Besides, we must realise, firstly this kind of swordplay story is suitable for a film, especially for a silent film, which demands actions rather than dialogue. What's more, the broad masses of Chinese illiterate film-goers were strongly attracted by this genre. [...] Secondly, indulging in dreams is part of human nature. Hollywood is called "a dream factory" because it knows how to cater to*

---

<sup>114</sup> Chen Mo, Ibid., p.234.

<sup>115</sup> Les chiffres varient plus ou moins à ce sujet, on retrouve généralement mentionné de 250 à 280 films selon Zhang Zhen et Chen Mo.

<sup>116</sup> Chen Mo, Ibid., p.83.

*the needs of human beings. And the dream of becoming a chivalrous person is deeply rooted in the minds of the Chinese people, which is part of our cultural tradition. So it's only too natural for the swordplay films to strike deep into the minds of the Chinese people and become a typical type of the Chinese national film narration*<sup>117</sup>.

Un autre facteur qui provoque l'intérêt pour le genre et contribue, en quelque sorte, à l'évolution de la mise en scène dans le cinéma chinois, est la production d'effets spéciaux présents dans les romans du *wu xia*. Ainsi, cette période pourrait correspondre aux premiers balbutiements de l'approche éclatée car elle offre une imagerie uniquement possible au cinéma. Le genre agit comme moteur afin de développer de nouvelles techniques pour représenter les effets magiques. Zhang Zhen explique ce phénomène comme suit :

*The audience and the critics marvelled at the spectacular pyrotechnic display and the entertaining suspense produced by the dramatic or supernatural elements in the films. It was hailed as a "new art" that could bring "new knowledge, new technique, new ideal and new courage" and it was considered democratic in its address*<sup>118</sup>.

Le film *The Burning of the Red Lotus Temple* 火烧红莲寺 est un exemple de l'emploi d'effets spéciaux. Produit en 1928 par l'un des plus importants studios nommés *Minxing* 明星, ce film représente le pouvoir des paumes par le contrôle d'épées volantes en utilisant la technique du dessin sur pellicule. De plus, on fait jouer le film à l'envers pour montrer un effet de lévitation. Ce film eu un tel succès qu'il engendre trois suites dans la même année et 14 autres films l'année suivante<sup>119</sup>. Les techniques utilisées dans le film *The Burning of the Red Lotus Temple* seront maintes fois reprises et utilisées dans le cinéma de Hong Kong jusqu'aux années 50 et 60, notamment dans un film portant le même titre et dans une série de films entourant le pouvoir des paumes de Bouddha. À propos du dessin des épées volantes dans les films réalisés dans les années, Chu Yat-Hung 朱日红 affirme :


---

<sup>117</sup> Chen Mo, *Red Heroine and Early Swordplay Film in China, A collection of papers presented at the symposium on film collection in Asia*, China Film Archive, Beijing, 1996, p.302.

<sup>118</sup> Zhang Zhen, *Bodies in the Air : The Magic of Science and the Fate of the Early « Martial Arts » Films in China*, *Post Script*, Volume 20, # 2-3, Winter Spring 2001, p. 46.

<sup>119</sup> Zhang Zhen, *Ibid.*, p. 46.

*Some shots of the sky or a shot against an empty background, contain a hand-drawn line that signifies the course of the flying sword missiles. At that time, we had someone who specialized in drawing this. When the flying sword comes down, say, and the enemy is wounded, the talented artist would draw it such a way that the sword would be placed back in the character's hand<sup>120</sup>.*

Ainsi, on peut penser que certains effets spéciaux réalisés des années vingt jusqu'aux années cinquante sont très similaires. Par ailleurs, les deux films visionnés au *China Film Archive* sont également représentatifs de ce que l'on peut lire sur le genre et sur les effets spéciaux de l'époque. Le premier film s'intitule *Hong Xia* 红侠 (1929) et le second *Huangjia Nu Xia* 荒江女侠  (1930). Dans *Hong Xia*, l'héroïne vole par-delà les nuages pour se rendre à divers endroits. Des techniques de surimpositions sont alors utilisées. Tandis que, dans *Huangjia Nu Xia*, on dessine directement sur la pellicule pour montrer des oiseaux qui attaquent les humains. On utilise également des modèles réduits pour faire voler les personnages d'une falaise à une autre. De plus, en ce qui a trait à la chorégraphie et à l'utilisation du médium, le combat est souvent filmé en plan moyen avec quelques changements de cadrage. Ainsi, on préserve l'intégralité des mouvements de la chorégraphie. Cependant, déjà à cette époque, on aperçoit que le médium agit pour mettre en évidence certains moments dramatiques de l'affrontement. À titre d'exemple, lorsque l'épée de la protagoniste est coincée par les deux épées de l'ennemie, la caméra se rapproche des deux combattantes pour les montrer en plan américain. De plus, quand l'héroïne perd son épée, le cinéaste montre chaque personnage en champ/contre-champ, pour présenter leurs réactions respectives. Il est intéressant de constater que, même s'il cherche la continuité dans la représentation du mouvement en filmant la plupart des combats en plan moyen, les cinéastes chinois de la fin des années vingt

---

<sup>120</sup> Chu Yat-hung, «Flying Swords, Special Gadgets, and Beasts», *The Making of Martial Arts – As Told by the Filmmakers and Stars*, Provisional Urban Council & the Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999, p. 41.

et du début des années trente utilisent le montage pour des fins expressives. Par ailleurs, précédemment l'affrontement, il y a une scène qui désire convaincre les spectateurs, par une *démonstration de puissance*, que l'héroïne a véritablement une force admirable. En face des yeux ébahis du public, elle va lever des poids et même bondir sur un toit avec ces derniers. Cette scène démontre visuellement le pouvoir exceptionnel que possède l'héroïne et arrive probablement à convaincre l'audience de son statut particulier. Il est malheureusement impossible de savoir si c'est la première *démonstration de puissance* existant dans le cinéma chinois, mais l'on peut certes affirmer que c'est l'une des premières. Cependant, lorsque l'héroïne combat, on s'aperçoit que la chorégraphie est encore largement influencée par l'opéra car l'aspect stylisé et dansé est plus présent que la visualisation de la puissance. Comme devant une représentation de *Jingju* 京劇 (opéra de Pékin), on peut nettement percevoir que l'épée ne touche pas l'adversaire et que la performance consiste plutôt en une sorte de danse stylisée qui a pour but de suggérer l'idée du combat.

Dans la scène finale de *Hong Xia*, il y a un détail intéressant à souligner : l'héroïne tue un ennemi mais la mise en scène évite de montrer l'exécution de l'action, en d'autres termes, le meurtre est exécuté hors-cadre. Il y a deux raisons probables qui justifient ce choix : d'abord la possibilité que le public ne supporte pas un niveau de violence élevée. De plus, en 1928, le *National Film Censorship Committee* fut fondé et cet organisme a fort probablement limité la représentation de la violence au cinéma. *Hong Xia* et *Huangjia Nu Xia* n'abuse pas de la violence : il n'y a pas de sang et ils paraissent être une simple étape dans le cours du récit. Par ailleurs, il est à noter que les scènes de combat des films d'arts martiaux de cette période ne sont pas très nombreuses et qu'elles sont généralement courtes. Leur fréquence est en



moyenne de deux scènes de combat par film. Mais même si le corps ne s'affiche pas par  
Pourtant, le corps a une très grande importance à cette époque, car il transporte une  
signification par les actions que le guerrier *xia* pose :

*The emphasis is clearly on the body's kinetic experience and its transformative power. However, the martial body does not roam about entirely in the physical landscape; in fact, it constantly moves in the unstable zone between nature and culture. [...] The abundance of visual delight and magical effect so crucial to the "martial arts-magic spirit" film serves another purpose as well: it contributes to the redemption of xia (knight-errantry) as a kind of embodied aura in a modernisation society. [...] The preeminence of physical is thus fraught with moral and cultural significance. Most of the wuxia films unfailingly convey the message of "eradicating villains and wiping out despots, saving the good and aiding the poor" (chutian chubao, jiuliang jiping 除奸除暴, 救良济贫)<sup>121</sup>.*

Cette analyse permet de prendre conscience toute la signification d'un combat au-delà de l'aspect terre-à-terre d'un affrontement. Pour le public, le combat transporte des valeurs qui contribuent au sens du film. Le combat est un processus nécessaire pour propager le bien et vaincre le mal.

Un autre aspect qui rend cette période de la production filmique intéressante est l'existence d'un sous-genre au sein du *wu xia pian*, le *nu xia* 女侠, littéralement « femme guerrière ».

Alors que la société chinoise est majoritairement patriarcale, la culture du *wu xia* est l'une des rares exceptions<sup>122</sup> à accorder une importance cruciale aux femmes. Cette particularité se reflète dans les romans mais est présente dans les films du *wu xia pian* de Shanghai. Dans *Red Heroine*, les habilités acquises par la chevalière *xia* se manifeste comme suit :

*Unfailingly, the heroine endowed with extraordinary body techniques that mark her as cyborg-like creatures. One such technique is the ability to effortlessly move the body either horizontally or vertically, such as flying in the sky or leaping over a tall wall. In other words, what makes*

---

<sup>121</sup> Zhang Zhen, « Bodies in the Air : The Magic of Science and the Fate of the Early « Martial Arts » Films in China », *Post Script*, Volume 20, # 2-3, Winter Spring 2001, p.48.

<sup>122</sup> La culture des arts martiaux en Chine accorde aussi une importance égale aux femmes même si elles sont moins nombreuses à emprunter cette voie. Voir chapitre 1.1 pour davantage de détails.

*possible the instant bodily transportation from one location to another hinges upon the capability of losing one gravity in space and overcoming the restraint of time*<sup>123</sup>.

Un dernier aspect qui explique l'extrême popularité du genre est le *shen guai* 神怪 le pouvoir magique et fantastique relié aux arts martiaux. En fait, dans la pratique des arts martiaux chinois, il existe 2 concepts à l'intérieur du *wu* 武 : la force externe qui est le combat combiné à la force physique et le *qi kong* 气功 qui est la force interne développée par la pratique des arts martiaux. Le *qi kong* est difficilement explicable et qu'il ne peut pas être perçu ou mesuré. Cette force mystérieuse a inspiré tout un pan de pouvoirs imaginaires illustrés au sein de la littérature chinoise et concède des forces magiques aux guerriers la possédant. Le cinéma a une facilité pour imager ces effets fantastiques et leur représentation devient une attraction importante pour les masses populaires<sup>124</sup>. La représentation de l'extraordinaire pouvoir des guerriers *xia* fut même critiquée par les intellectuels chinois qui affirmaient que ces films avaient une mauvaise influence sur plusieurs jeunes chinois qui se rendaient dans les temples d'arts martiaux pour devenir guerriers<sup>125</sup>. Néanmoins, le *shen guai* constitue un important pouvoir d'attraction pour les films d'arts martiaux et cet aspect sera continuellement développé à travers l'évolution du genre.

On peut conclure en disant que les premiers films d'arts martiaux de Shanghai furent d'abord fortement marqués, en matière de chorégraphie et de performance, par l'opéra. Ces films recèlent aussi les valeurs reliées à la culture *xia*, notamment en adaptant les aventures développées dans la littérature. Le médium cinématographique est passé d'un outil de

---

<sup>123</sup> Zhang Zhen, Ibid., p. 54.

<sup>124</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.87-88. 陈墨, 刀光侠影 蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>125</sup> Chen Mo, Ibid., p. 94. Ils croyaient que la culture *xia* pouvait mener au chaos de la société.

reproduction à un outil capable de représenter divers effets fantastiques, ce qui a amené l'émergence d'un âge d'or des films d'arts martiaux. En 1931, le *Nationalist Film Censorship Committee*, durant l'époque du gouvernement *Nationaliste*, bannit définitivement le genre ce qui amène plusieurs artistes à se diriger vers Hong Kong. Par exemple, la *Tianyi Compagny*, qui se transformera plus tard en l'empire des *Shaw Brothers*, transfère une partie de son équipement à Hong Kong. Cette ville deviendra le berceau de création du cinéma d'arts martiaux.

## *Huangjia Nu Xia, 1930*



L'ennemi regarde sa rivale...

puis elle se déplace pour amorcer le combat.



Notre héroïne descend et amorce sa première attaque.

Changement de point de vue de caméra et raccord dans le mouvement.



Les personnages effectuent diverses manœuvres  
comme le blocage au sol ...

ou l'intimidation avec l'épée. Les positions de base  
sont très importantes pour l'esthétique du combat.



Blocage de l'attaque avec le bras gauche de l'adversaire... puis un autre en haut.



Changement de point de vue de caméra et panoramique vers la gauche pour suivre la contre-attaque...



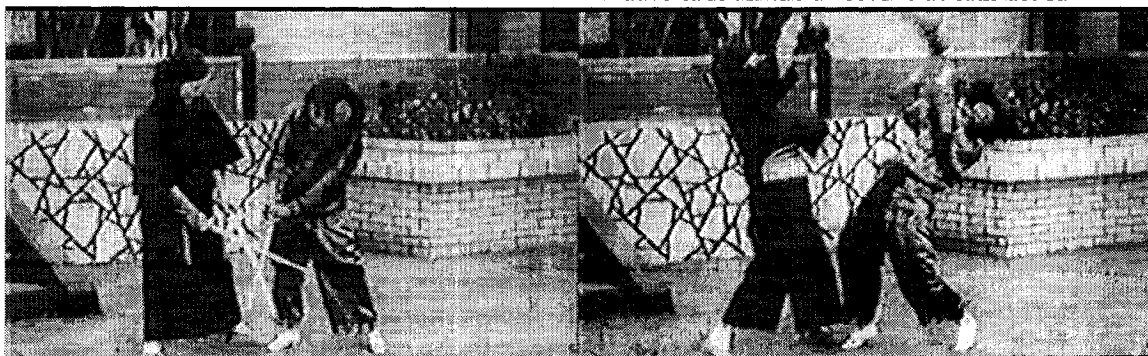
et l'avancée de l'adversaire.

Rotation des personnages et changement de position.



Blocage de l'épée de l'héroïne.

Détail en plan américain serré des deux femmes.  
L'adversaire affiche un sourire de satisfaction.



Retour en plan moyen...

et libération de la protagoniste. Elle perd son épée qui s'envole derrière elle.



Insert sur l'épée qui se plante dans le mur.



Plan de réaction de notre héroïne effrayée...



et contre-champ de notre adversaire visiblement content.



Elle lui lance une de ses épées pour continuer le combat.



Le combat continue.



Raccord dans le mouvement et changement de point de vue de caméra.



Quelques témoins observent le combat du haut des escaliers et plan illustrant leur point de vue.





## *Huangjia Nuxia, 1930*

### *Démonstration de puissance*



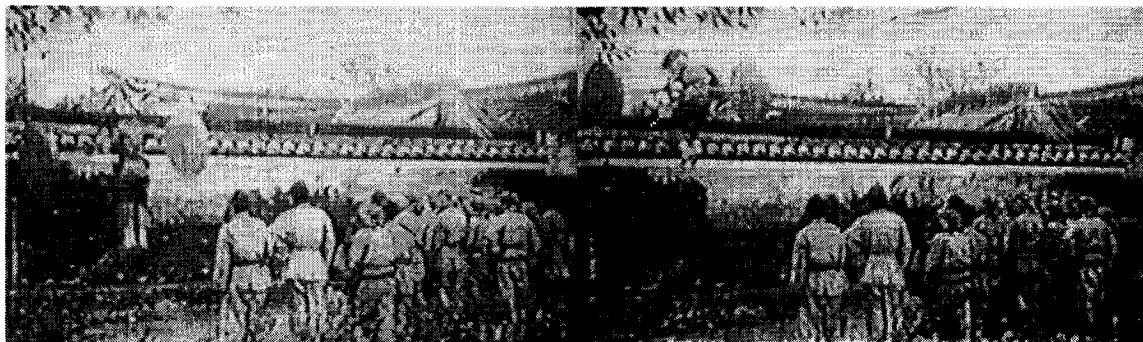
L'héroïne soulève des poids...

et elle se tourne pour regarder son public.



Une femme observe la scène.

Plan de la foule qui assiste au spectacle.



Plan général lorsque qu'elle bondit sur le toit.



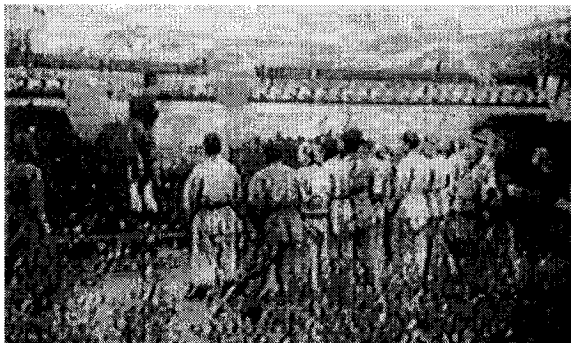
Puis, elle est vue à contre-jour à cause du ciel. Puis, en plan taille serré.



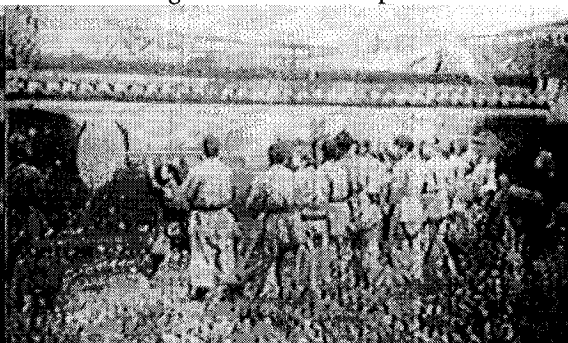
Elle performe un peu d'acrobatie.



Notre mystérieuse femme est toujours attentive...  
Elle sera l'antagoniste de l'héroïne plus tard.



Elle saute en bas...



et remonte une autre fois sa performance qui fait  
preuve de sa puissance exceptionnelle.



Vue rapprochée de la performance...



et elle les remercie de leur soutien.



La foule applaudit mais pas la jeune femme mystérieuse... Plan rapproché de la femme qui remercie avec la  
main par-dessus le poing qui est la façon traditionnelle chinoise de saluer.





## Chapitre 5

Le Maître Wong Fei Hung

## 5.1 Aperçu de la série, arts martiaux et chorégraphie

*We filmmakers have a mission to cultivate the righteous spirit of martial arts, which is help to those who are weak, and overcome evil.*

Hu Peng, 1996.

Les films présentant le personnage de Wong Fei Hung 黄飞鸿 sont un phénomène à lui seul dans l'histoire du cinéma. De 1949-1994, les archives de Hong Kong recensent 99 films<sup>126</sup> ayant pour personnage principal le célèbre Wong Fei Hung, dont 59 films furent réalisés par Hu Peng 胡鹏<sup>127</sup> et 77 films furent joués par Kwan Tak Hing 关德兴. Les années cinquante furent la décennie marquée par les films sur Wong Fei Hung avec la production de 60 films, dont 25 films en 1956. Cette série est considérée comme un exemple classique des films d'arts martiaux, car elle a influencé plusieurs générations de réalisateurs et artistes qui, à leur tour, ont voulu rendre hommage et/ou réinterpréter la tradition. Cette série a aussi eu une forte résonance populaire auprès du public hong kongais et combine plusieurs aspects de l'histoire, de la culture, des valeurs et de la littérature en vogue à cette époque. D'abord, sur le plan historique, Wong Fei Hung, qui a inspiré les péripéties de la série, était un grand maître d'arts martiaux ayant existé au tournant du 20ième siècle dans la province du Guangdong. Il était un grand maître de *Hung Gar* 洪拳 et aussi un fervent spécialiste dans l'interprétation des danses de lion. Ces faits historiques sont repris, transformés et adaptés en de nombreuses aventures fictives du grand maître. Sa véritable histoire a attiré l'attention de quelques écrivains et elles ont été rendues populaire notamment avec les nouvelles de Woshi Shanren 我是山人 bien avant sa mise en film. Ces histoires, qui mélangent fiction et réalité,

---

<sup>126</sup> Ce nombre a été dépassé depuis.

<sup>127</sup> Hu Peng a réalisé à lui seul plus de 200 films.

ont contribué à faire revivre la légende. L'histoire est donc réécrite et transforme le grand maître en véritable mythe de la société hong konkaise.

En 1949, les 2 premiers films de la série furent réalisés par Hu Peng, soit *Story of Wong Fei Hung* 黄飞鸿传 (Part 1 & Part 2). Le franc succès que remportèrent ces premiers épisodes mena à une flambée de films dans les années cinquante. La plupart des films exploitent les mêmes formules qui se résument en un ensemble de valeurs et d'idées. Par exemple, Wong Fei Hung est représenté comme un bon père de famille envers ses disciples, il incarne un grand maître prenant soin de ses élèves et leur enseignant les valeurs confucéennes. Parmi ces valeurs, il y a l'honnêteté et le respect, ce qui permet de gagner le cœur des vilains par la vertu. Quant à l'utilisation des arts martiaux, elle est toujours une arme de dernier recours : le grand maître Wong va toujours essayer de convaincre son adversaire par la discussion et utiliser les arts martiaux comme un moyen de défense contre l'affront ou l'abus des plus faibles. Sur ce sujet, Law Kar écrit :

*Martial arts (wushu) is not for showing off, nor is it a weapon for conquest or power struggle. It is only intended for character building, for self-defence, or for continuing insurrections/uprisings and eradicating crime. In other words, it is a tool to maintain the moral order*<sup>128</sup>.

C'est cette perception traditionnelle des arts martiaux qui est véhiculée dans la série de films sur Wong Fei Hung. D'ailleurs, tous les films de cette série ont un profond caractère didactique. Comme le mentionnent Hu Peng (en exergue) et Law Kar (dans son analyse), l'enseignement des valeurs confucéennes, par les discours de Wong Fei Hung, et le respect entre maître et élève est une constance dans les films de la série. Mais l'enseignement se

---

<sup>128</sup> Law Kar, « Huang Feihong's Family Tree » **Wong Fei Hung, The Invincible Master**, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1996, p. 11.

poursuit aussi en terme d'arts martiaux : plusieurs films sont, par leur titre, typiquement voué à attiser la curiosité sur le « comment Wong Fei Hung est arrivé à vaincre tel ou tel ennemi ». En fait, il y a 24 films dont le titre commence avec le mot « comment », plusieurs autres décrivent un affrontement dans un lieu ou encore une technique de combat comme, par exemple, le film *Wong Fei Hung Tries His Shadowless Kick* 黄飞鸿初试无影脚 (Hu Peng, 1954). Donc, on peut déduire qu'il y a une volonté d'enseigner certains principes techniques et philosophiques à travers cette série de films.

Par ailleurs, après avoir visionné quelques films des années cinquante, on se rend compte que les mêmes recettes sont utilisées. La série est largement basée sur le charisme de Kwan Tak Hing qui incarne Wong Fei Hung, de même que sur son éternel adversaire joué par Shek Kin 石坚. Dès que l'on voit Shek Kin apparaître, on devine aussitôt qu'il prépare un mauvais coup ou bien qu'il vient narguer le grand maître pour engager la bagarre. De plus, on retrouve fréquemment les mêmes lieux, situations et événements qui forment plus ou moins des récits semblables. Par exemple, de nombreux discours ont lieu dans le temple de Wong Fei Hung. De la même manière, il n'est pas rare de voir un affrontement se dérouler dans un salon de thé. Ou encore, on assiste souvent à une démonstration de danse de dragon ce qui embaume les films de saveurs locales cantonaises. En fait, c'est un peu comme la musique thématique du film intitulé *Jiang Jun Ling* 将军令, qui caractérise, depuis les années cinquante, les films de Wong Fei Hung : elle est réutilisée à presque tous les films et elle devient part d'un environnement familier<sup>129</sup>. D'une certaine manière, si ces caractéristiques se répètent, elles sont les dérivées du succès foudroyant des films, sans oublier la production

---

<sup>129</sup> Il ne serait pas fou de penser que la série est un précurseur des séries télévisées étant donné le nombre impressionnant de films et l'idée d'un environnement familier retrouvé à chaque épisode.

rapide et en masse des épisodes de la série. Souvent tourné sans scénario et avec des scènes improvisées sur le plateau, ce contexte entraîne donc peu de variation sur le sujet, surtout après quelques dizaines de films. Cette homogénéité peut s'expliquer par le fait qu'il y a un réalisateur principal qui réalise la plupart des films de la série et c'est Hu Peng. Entouré fort probablement de la même équipe de tournage et aussi des mêmes acteurs, cette série, avec son nombre impressionnant de films, est certainement un phénomène unique dans l'histoire du cinéma.

## 5.2 Chorégraphie et mise en scène

*Dans ces films-là [avant la série de films sur Wong Fei Hung], les combats étaient extrêmement faux : on ne se touchait même pas ! C'est seulement à partir de la série de films sur Wong Fei Hung que l'on a pu voir du vrai kung-fu sur l'écran<sup>130</sup>.*

Dans la série de films sur Wong Fei Hung, la chorégraphie est tout particulièrement intéressante car elle est un mélange d'*approche classique* et d'opéra chinois. Le paradoxe réside notamment au sein de l'acteur principal Kwan Tak Hing qui est lui-même un pratiquant chevronné d'arts martiaux et qui a fait ses débuts à l'opéra. Il est d'ailleurs le principal chorégraphe de la série ce qui influence certainement la représentation des arts martiaux. De plus, la conception de la chorégraphie influence toute une génération qui voue un respect quant à la représentation des arts martiaux. De l'équipe de cascadeurs qui participent à la série émergeront plusieurs chorégraphes, Yuen Wo Ping étant certainement le plus prolifique d'entre eux. En fait, plusieurs artistes participants à la série sont soit des adeptes des arts martiaux, soit des admirateurs de la tradition martiale ce qui les poussent, inconsciemment peut-être, à vouloir représenter un art martial comme il se déploie dans le réel. La série fut

---

<sup>130</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.27.

également un tremplin pour la représentation de différents styles d'arts martiaux et techniques. Le chorégraphe et réalisateur Liu Chia Liang 刘家良, ayant lui-même participé à la série, décrit comment les écoles d'arts martiaux se sont graduellement intégrées à la série :

*Les maîtres d'arts martiaux se sont dit : pourquoi ne pas montrer au cinéma le kung-fu authentique, tel que nous le pratiquons? Ainsi, plusieurs écoles de kung-fu se sont associées, chacune fournissant sa part dans le budget, pour produire la série de Wong Fei Hung. Tous les rôles y sont tenus par des gens qui pratiquent des arts martiaux et pas d'amateurs. Après le début cette série, les metteurs en scène ne voulaient plus d'artistes qui ne connaissent pas les arts martiaux*<sup>131</sup>.

Cette volonté de représenter les arts martiaux pour ce qu'ils sont, inclut le refus de l'utilisation des effets spéciaux dans les films. Dans le livre **Kung Fu, History, Philosophy and Technique**, David Chow et Richard Spengler citent Kwan Tak Hing pour aborder la question du réalisme de l'action. Ils écrivent :

*Some of the martial arts action is quite impossible, which has offended Master Kwan's sense of artistic integrity. He says, «As actors, we all take some dramatic licence but showing Kung Fu fighters jumping twenty-five or thirty feet in the air from a standing start is just incomprehensible. The audience never sees the trampolines which make this possible... The Kung Fu feats that we show in our shows» Master Kwan guarantees, «are only those which can actually be performed in reality. Of course, I say that someone can still walk up an eight foot wall with adequate training. What is impossible for many is possible for some.»*<sup>132</sup>.

Cette conception a d'ailleurs une grande influence sur la série de films sur Wong Fei Hung. Les acteurs et le réalisateur élaborent souvent les chorégraphies justes avant de filmer la scène, cette particularité a pour effet de procurer une dimension terre-à-terre de l'art martial.

Un des exemples les plus frappants en terme de réalisme dans la représentation des combats est celui du son : par convention, le spectateur d'aujourd'hui est habitué d'entendre des bruits ahurissants à chaque coup frappé, mais ce n'est pas le cas dans la série ou ce l'est que

---

<sup>131</sup> Liu Chia Liang, Ibid., p.87.

<sup>132</sup> David Chow et Richard Spengler, **Kung Fu, History, Philosophy and Technique**, Uique, 1982, p.186.

très rarement<sup>133</sup>. Cet élément est devenu une convention acceptée même si elle est tout à fait artificielle. Qu'est-ce qu'on entend durant les combats? Les cris qu'émettent les combattants et les sons de quelques éléments de mobilier brisé comme des chaises ou des tables. On enregistre simplement le son direct sans y ajouter d'effets. Un autre détail intéressant relatif aux arts martiaux, mais qui réfère davantage à la symbolique de la représentation, ce sont les styles d'arts martiaux utilisés par Kwan Tak Hing et son adversaire. Kwan Tak Hing exécute le même style que le véritable Wong Fei Hung, soit le *Hung Gar*, un style du sud tandis que Shek Kin pratique un style du nord. Cette rivalité Nord/Sud symbolise en quelque sorte la même rivalité existant entre la mère patrie et son pouvoir issu de la *capitale du Nord* (littéralement Beijing) opposés à Hong Kong et Guangdong situé dans le sud de la Chine. Il est possible de croire que les spectateurs de l'ancienne colonie britannique de l'époque arrivaient à identifier cette différence de style et que cette représentation est un écho particulier dans leur esprit.

Même s'il y a une volonté de la part des acteurs et du réalisateur de représenter les arts martiaux comme ils le sont dans la réalité, la distance historique fait percevoir au spectateur d'aujourd'hui que le combat ressemble davantage à une danse et que les coups ne sont pas portés avec puissance. Il y a une dynamique dans la performance qui n'est pas présente, et cette dynamique a été notamment fortement amplifiée par Bruce Lee qui a rendu l'apparence du combat comme si c'était un réel combat<sup>134</sup>. C'est peut-être pour cette raison que Stephen

---

<sup>133</sup> Par exemple, dans *WFH Seizes the Bride at Xiguan* 黄飞鸿西关抢新娘 (Hu Peng, 1958), il y a un plan rapproché d'un coup de point qui est supporté par un effet sonore amplificateur. Mais, de manière générale et dans tout le reste du film, il n'y a pas ce genre d'effet

<sup>134</sup> Ce concept sera plus tard abordé sous l'appellation *expression de puissance*.

Teo perçoit l'influence de l'opéra, probablement davantage que les acteurs de l'époque le réalisent eux-mêmes. Teo écrit:

*Like the swordplay fantasy films, the Wong Fei Hung series typified the operatic tradition of martial arts choreography which required actors mime the gestures of combat.[...] These actors established the kung fu tradition which required actor skilled in martial arts to physically performs their arts on screen*<sup>135</sup>.

En fait, l'amplification des mouvements dans les films de Wong Fei Hung, comme celle effectuée à l'opéra, transforme l'affrontement en un événement esthétique et stylisé. Par conséquent, le spectateur ne ressent pas un réel danger. Les films de Wong Fei Hung sont conçus de façon à transformer le combat en une forme de spectacle, ce qui implique une adaptation de la mise en scène et de la chorégraphie. Depuis Buster Keaton, le cinéma inclut des cascades pour des fins de spectacle. Dans le film *The Story of Wong Fei Hung* 黄飞鸿传 (Hu Peng, 1949), le réalisateur présente dans un plan demi-ensemble deux combattants au deuxième étage d'un salon de thé. L'un d'eux effectue une chute du deuxième étage en effectuant un saut périlleux sur lui-même pour ensuite atterrir sur ses pieds au premier étage. Le second combattant imite la pirouette et on peut imaginer que le public de l'époque était ébahi de voir cette prouesse qui comporte un danger réel, comparativement au plancher unique de la scène de théâtre. Cependant, avec l'écart historique, le spectateur d'aujourd'hui perçoit bien la construction de la mise en scène mais cette réalisation permet de prendre conscience que l'esthétique a, depuis cette époque, beaucoup évoluée. En fait, on perçoit bien la préparation de la cascade, ce n'est pas comme si le personnage basculait dû à la rampe; il effectue une pose claire, il prend le temps de mesurer son saut et finalement il saute. De plus, on peut constater que les attaques entre les combattants sont effectuées dans le même esprit : si par exemple il y a plusieurs attaquants s'acharnant sur un seul personnage,

---

<sup>135</sup> Stephen Teo, *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, British Film Institute, London, 1999, p.51.



on sent que l'un doit venir après l'autre dans un ordre désigné et mécanique. Chaque geste est pensé, répété et mémorisé comme le serait une danse. Le spectateur ne sent pas la puissance déagée : il ne perçoit que la stylisation des combats. Il faut aussi préciser que probablement les spectateurs de l'époque sont largement satisfaits des prestations qu'ils voient sur l'écran car elles sont semblables à l'opéra chinois<sup>136</sup> et elles sont aussi fidèles au style que pratiquait le véritable Wong Fei Hung. Par opposition, la distance historique du spectateur d'aujourd'hui lui fait ressentir la construction de la chorégraphie et l'aspect dansé de l'opéra. Comme quoi, l'efficacité de la chorégraphie et de la représentation du combat est profondément marquée par l'époque où les films ont été produits.

En termes de mise en scène, les critiques ont souvent tendance à dévaluer la réalisation car ces films étaient produits à une vitesse faramineuse. Il y a effectivement peu de recherche visuelle dans la présentation des séquences et cela s'explique par le rythme effréné de production. À l'époque des films de Wong Fei Hung, il y avait une mode de commercialisation des films qui disait, comme moyen de promouvoir un bon pain, que le film était « frais en 7 jours 七日鲜 » ou frais puisqu'il datait de 7 jours<sup>137</sup>. Cette rapidité dans la production des films a eu, sans aucun doute, une influence importante sur la mise en scène.

L'esthétique des films de la série peut se résumer comme suit : par exemple, dans le film *How*

*Wong Fei Hung Pitted the 7 Lions against the Dragon* 黄飞鸿七狮会金龙  (Hu Peng,

---

<sup>136</sup> Par ailleurs, il faut rappeler que les premiers spectateurs du genre ont été attirés à consommer le cinéma d'arts martiaux car ils étaient un prolongement direct de l'opéra.

<sup>137</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.116. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

1956)<sup>138</sup>, la caméra est située à angle normal, en plan moyen et elle est éloignée de façon à laisser voir le combat de la tête au pied. Ainsi, le cadrage est semblable au point de vue que peut avoir un spectateur face à une scène de théâtre. De plus, on remarque aisément que le montage interfère peu à déconstruire le combat en plan ce qui contribue à accentuer l'authenticité de la performance. Cependant, Hu Peng offre parfois la possibilité de voir un champ/contre-champ des combats et la caméra peut également se rapprocher brièvement pour montrer en détail une manœuvre. On assiste aussi, durant cette scène, à un montage alterné entre les divers combats<sup>139</sup>, comme ceux qui se déroulent simultanément dans un salon de thé sur d'autres étages.

Par ailleurs, même si la série a une mauvaise réputation en ce qui a trait à l'esthétique, on retrouve des compositions intéressantes comme c'est le cas du film *Wong Fei Hung saves the kidnapped Liang Kuan* 黄飞鸿虎穴救梁宽 (Hu Peng, 1958). Le personnage de Shek Kin et une femme se battent en avant plan et deux autres adversaires combattent en arrière plan ce qui suggère une dynamique captivante entre les alliés et les adversaires. Ce genre de composition, qui arrive à tout hasard, porte à croire que ces films ne sont peut-être pas des chefs-d'œuvre mais ils ne sont pas – si on les observe bien- dénués d'intérêt.

Un paradoxe existe quant à la représentation des arts martiaux dans la série des Wong Fei Hung : on dénote aisément l'influence de l'opéra en observant le déploiement de la gestuelle. Cependant, ces films s'insèrent quand même dans une *approche classique* de la chorégraphie car

---

<sup>138</sup> Déjà par le titre on remarque le caractère didactique...

<sup>139</sup> Cette alternance n'est pas illustrée dans la capture.

ces derniers n'incluent pratiquement pas d'effets fantastiques. Ils sont également symboliques d'un premier rapprochement avec l'art martial tel qu'il se déploie dans le réel.

### 5.3 Détails de la chorégraphie & accessoires

Un mythe véhiculé quant aux films de Wong Fei Hung des années cinquante est que les combats se déroulent généralement à main nue. Pourtant, bien avant que Jackie Chan s'empare d'objets du quotidien pour des fins de combat, les protagonistes des films de Wong Fei Hung se battent aussi avec ce qui leur tombe sous la main et aussi avec différents types d'armes. Cette utilisation d'objets du quotidien comme une arme est un important élément de création qui intervient dans la conception de la chorégraphie. Par exemple, il n'est pas rare de voir des disciples de Wong Fei Hung qui se battent avec des sabres et divers types d'armes; cette situation engendre de nouvelles représentations du combat et cela, bien avant l'ère des films de cape et d'épées des années soixante. L'inclusion d'armes dans la série de films sur WFH soulève une relativisation quant à la farouche distinction entre les films de kung-fu et les films de cape et d'épées, distinction qui s'établit souvent par rapport au fait qu'il y ait des armes dans le cinéma *wu xia pian* et qu'il y ait un combat à mains nues dans le cinéma de kung-fu. Il est donc faux de croire que les combats des films de WFH se déroulent uniquement à mains nues. Par exemple, dans *Wong Fei Hung Goes to a Birthday Party at Guansha* 黄飞鸿官山大贺寿 (Hu Peng, 1956) on retrouve différents types d'armes comme des bâtons, des épées, des sabres, une fourche à trois branches, des couteaux papillons, des lances, etc. On utilise également tout ce qui tombe sous la main comme les chaises et les tabourets. Ces derniers cassent les carreaux de fenêtre, manquent d'assommer certains personnages ou anéantissent d'autres, bref, ils contribuent à changer les combats et à les

rendre divertissants. De plus, sachant que les multiples films de la série ont influencé plusieurs générations de réalisateurs, il n'est pas étonnant de voir comment certaines représentations se retrouvent dans les films récents ; mais du coup, ces représentations perdent toute leur originalité. Par exemple, dans le film *Wong Fei Hung The Incredible Success in Canton* 黄飞鸿威震五羊城 (Wang Feng 王风, 1968) le personnage de Wong Fei Hung utilise un parapluie pour éviter des carafes que l'on lance sur lui. Cette utilisation n'est pas sans rappeler la série de films de Tsui Hark *Once Upon a Time in China* 黄飞鸿 (Tsui Hark 徐克, 1991) dans laquelle le personnage Wong Fei Hung est montré avec un parapluie qui devient, selon les circonstances, une arme pour se battre et se défendre. Clin d'œil comique de la part de Yuen Wo Ping 袁和平, qui a fait la chorégraphie du premier et du deuxième<sup>140</sup> *Once Upon a Time in China*. Ce chorégraphe a également réalisé le film *Iron Monkey* 少年黄飞鸿之铁马骝 (Yuen Wo Ping, 1993), dans lequel le père de Wong Fei Hung, Wong Kei Ying 黄麒英, se défend avec un parapluie. Ces combats se déroulent bien évidemment sous les yeux attentifs de son jeune fils... Qu'est-ce qu'il peut en déduire? Ces exemples nous font réaliser à quel point ces films se "parlent" entre eux. Plus encore, on remarque à quel point cette série – inconsciemment ou consciemment - a influencé toute une génération de cinéastes et d'artistes qui ont, par la suite, utilisé les mêmes icônes, les mêmes concepts de mises en scène tout en les modifiant en accord avec leur temps. Un autre exemple frappant est une scène dans le film *How Wong Fei Hung Pitted the 7 Lions against the Dragon* (Hu Peng, 1956) : un voleur, voilé et habillé de noir, bondit du sol sur un toit de tuiles d'une maison traditionnelle chinoise parce qu'il est poursuivi par une femme et un homme. Cette

---

<sup>140</sup> Il apparaît seulement au générique de *Once Upon a Time in China 2* mais certains documents disent qu'il a travaillé sur le premier.

représentation fait beaucoup penser à une scène similaire dans le film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* 卧虎藏龙 (Ang Lee 李安, 2000), pourtant, cette représentation de la chorégraphie date au moins des années cinquante.

Plus qu'une simple diversité dans la représentation de la chorégraphie, les accessoires continue de développer la *démonstration de puissance*. Rappelons brièvement qu'elle consiste à montrer visuellement la puissance d'un individu et le danger que ce dernier représente. Ainsi, grâce à l'utilisation d'armes, la série de films sur Wong Fei Hung marquent une véritable coupure entre le théâtre chinois traditionnel, qui utilise aussi les armes d'arts martiaux pour simuler le combat, et le cinéma qui montre le dommage visuel que ces armes – ou tout autres objets – peuvent causer. Cette utilisation ne semble pas présente dans le cinéma de Shanghai et contribue à enrichir le spectacle de la chorégraphie. Par exemple, dans *Wong Fei Hung Goes to a Birthday Party at Guansha* (Hu Peng, 1956), un des personnages tient une planche de bois, l'un des adversaires donne un coup de poing sur la planche et la défonce : cette image est une *démonstration de puissance*. C'est une illustration qui permet au spectateur d'imaginer face à quel danger se retrouvent les personnages et d'imager, par association, quel serait l'impact d'un coup reçu. En d'autres termes, elle est la visualisation tangible du danger. Dans le film *How Wong Fei Hung Smashed the 5 Tigers* 黄飞鸿大破五虎阵 (Hu Peng, 1961), un allié du personnage joué par Shek Kin démolit tout sur son passage : les pots de plantes, il renverse le bureau, il décroche les écriteaux et les casse, etc. Ce film montre des objets du quotidien servant la *démonstration de puissance* et informe ainsi le spectateur sur le caractère du personnage et aussi sur sa force physique.

Cette illustration ne comprend pas uniquement l'utilisation d'accessoires mais aussi d'éléments de décors comme dans *Wong Fei Hung Fight at Henan* 黄飞鸿河南浴血战 (Hu Peng, 1957), le principal élève de Wong Fei Hung, Butcher Wing 猪肉荣, se bat et quand il frappe un adversaire, qui est projeté sur une table, ce dernier la renverse tellement la puissance du coup est forte. La scène de combat culmine quand il pousse un de ses adversaires qui va percuter une rampe au sol et une poutre qui monte jusqu'au plafond ce qui fait tomber une partie de ce dernier. Cette scène a probablement épaté le public de l'époque qui a été surpris par la puissance de Butcher Wing. C'est ainsi que dans les scènes de combat, qu'il soit question de films d'arts martiaux ou de films d'action, la *démonstration de puissance* joue un rôle déterminant pour convaincre ce qui a été mis en scène dans la chorégraphie. Le cinéma est également toujours à la recherche de représentations qui surprendront le public.

#### **5.4 La fin de la série de Wong Fei Hung et la fin d'une ère**

Avec la modernisation de Hong Kong dans les années soixante, les films de la série ont graduellement perdu de leur popularité. Non seulement parce que les films affichaient les mêmes recettes et le même contenu depuis plus d'une décennie, mais aussi parce que la compétition, notamment celle des studios de la *Shaw Brothers* 邵氏机构, offrait des films avec un scénario plus soutenu et une mise en scène sophistiquée. En termes de chorégraphie, on remarque que le public ne s'intéresse plus à la représentation des différents styles d'arts martiaux, tout comme il délaisse graduellement l'opéra traditionnel chinois. La nouvelle génération qui s'affirme préfère des films fantastiques dans lesquels les personnages sont des légendes au pouvoir exceptionnel. Le *wu xia pian* s'impose donc sur un cinéma au mandat davantage didactique. En d'autres termes, la graduelle perte de popularité des films de Wong

Fei Hung est combinée avec le désintéressement quant à apprécier une performance d'arts martiaux tel qu'elle se déploie dans le réel. Désormais, le public est séduit par la magique lanterne et les pouvoirs mystérieux qu'elle renferme, il est friand des sensations que seul le cinéma peut offrir. C'est ainsi que prend fin une ère, celle de la série de films sur Wong Fei Hung et de toute une génération qui apprécie les arts martiaux et les performances pour ce qu'ils sont. Mais d'une certaine manière, ce n'est que partie remise car le personnage refait surface vers la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt-dix pour reconquérir, sous un nouveau jour, le public hong kongais.

Quant aux années soixante, elles apportent une nouvelle ère où les arts martiaux sont accessoires et dans laquelle le cinéma a une place grandissante à jouer dans l'évolution de la représentation de la chorégraphie.

*How Wong Fei Hung Pitted the 7 lions against the  
Dragon 黄飞鸿七狮会金龙*  
*Hu Peng, 1956*



Le combat se déroule dans un salon de thé. Le point de vue de la caméra est comme celui d'un chef d'orchestre, les personnages effectuent le combat devant la caméra. Ici, Kwan Tak Hing et Shek Kin s'affrontent.



On peut clairement voir, comme un véritable combat, les blocs et les attaques des personnages. La caméra suit les déplacements sans changer de point de vue.





Les personnages se déplacent dans l'espace et prennent des positions typiques de leur forme de combat.



Quelquefois, Hu Peng offre un plan semi-sujetif qui permet d'avoir une idée de l'attitude des personnages.



Et on revient en plan moyen pour montrer le mouvement dans son ensemble. On perçoit bien les blocages ainsi que les coups donnés...



et les esquisses . Il peut arriver que les personnages se déplacent devant la caméra alors ils cachent le coup donné mais leur réaction, c'est-à-dire la tête et le corps qui recule vers l'arrière, suggère au spectateur l'idée du coup donné.



Insertion de plans américains pour montrer certains détails de la chorégraphie. Là encore on perçoit bien les blocages .



Ici Shek Kin attaque d'un coup de pied et Wong Fei Hung bloque. Les personnages se déplacent selon la position défensive ou offensive qu'ils adoptent.

## Chapitre 6

### Le règne du cinéma de cape et d'épées

## 6.1 Élévation du *wu xia pian* mandarin

Communément surnommés l'*Hollywood de l'Est*, les studios de Hong Kong, surtout occupés par des Chinois provenant de la République Populaire de Chine qui ont émigrés à Hong Kong, ont permis d'établir un système efficace de distribution permettant au cinéma de Hong Kong de devenir l'un des plus créatifs et puissants centres d'Asie. David Bordwell affirme à ce sujet :

*By the early 1960's, Hong Kong had East Asia's most powerful export-based cinema. As competition for the offshore market intensified, smaller companies began to fold. Shaw and MP & GI kept production at a smart pace, and personnel found themselves on a treadmill. Between 1960 and 1967 Hong Kong's output exceeded Hollywood's*<sup>141</sup>.

Les promoteurs de la *Shaw Brothers* construisent des studios qui font naître une véritable ville du cinéma avec onze plateaux de tournages, quinze décors permanents et une équipe de 1200 employés<sup>142</sup>. Nonobstant le parcours qu'ont emprunté les fondateurs des studios *Cathay*<sup>143</sup>, et ceux de la *Shaw Brothers* et le système de distribution qui a contribué à leur succès, ce chapitre se concentre sur les apports stylistiques et thématiques que la compagnie *Shaw Brothers*<sup>144</sup> a engendré au sein du genre de cape et d'épées/*wu xia pian*. Ce chapitre couvre du milieu des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix et concerne la nouvelle esthétique élaborée par les cinéastes mandarins travaillant pour la *Shaw Brothers*.

Les studios de la *Shaw Brothers* et ceux de *Cathay* ont permis de créer un changement radical dans l'esthétique des films d'arts martiaux: ils font des films à grand déploiement et ils ont

---

<sup>141</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong : popular cinema and the art of entertainment*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.66.

<sup>142</sup> Julien Fonfrède, *Cinéma de Hong Kong*, L'Île de la tortue, Montréal, 1999, 19.

<sup>143</sup> Aussi appelé *MP & GI Productions*.

<sup>144</sup> Il est à noter que les titres de films et les réalisateurs abordés travaillent, pour la plupart, pour la compagnie *Shaw Brothers*. La disponibilité des films et des analyses relatives aux autres studios est pratiquement inexistante. De plus, les studios de la *Cathay* ont fermé leurs portes en 1970 alors que les studios de la *Shaw Brothers* ont continué à faire de grands succès.

ainsi contribué à rehausser la notoriété du cinéma de Hong Kong en Asie et en Occident<sup>145</sup>. Ces films diffèrent des films produits et distribués en 7 jours : ils pouvaient même entrer en compétition avec les standards mondiaux. Cette élévation du *wu xia pian* débute au milieu des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. La prospérité des films mandarin freine lorsque Bruce Lee est découvert ce qui propulse la réapparition des films de kung-fu.

La production des films reliés au *wu xia pian* est dominée par l'immigration de la Chine continentale suite à la guerre civile et à l'arrivée au pouvoir du *Parti Communiste Chinois* (1949). De plus, plusieurs artistes proviennent de la ville déchue de Shanghai ou encore du Nord de la Chine<sup>146</sup>. En 1965, la compagnie *Shaw Brothers* effectue une percée importante distribuant une nouvelle version (un succès datant des années lumineuses de Shanghai) du film *The Temple of the Red Lotus* 江湖奇俠 (Xu Zhenghong, 1965). Ce film est suivi par *Tiger Boy* 虎俠 殲仇 de Zhang Che et par *Come Drink with Me* 大醉俠 (1966) de King Hu qui deviennent les maîtres incontestés de cette période. Puis, en 1967, *Shaw* sort sur les écrans *The One Arm Swordsman* 獨臂刀 (Zhang Che, 1967) qui eut un succès remarquable au box-office. Chen Mo résume en quelques points les changements établis par les cinéastes mandarins. En premier lieu, ils maîtrisent mieux la technique des films : la mise en scène est davantage soignée et travaillée. Les réalisateurs comme King Hu ou Zhang Che réussissent à créer une dynamique de mouvement et de rythme qui n'existait pas dans les films cantonais. En deuxième lieu, en ce qui a trait au scénario, ils simplifient les histoires des romans et ils insèrent davantage de scènes de combat, scènes qu'ils complexifient et rendent significatives.

---

<sup>145</sup> Avec son film *A Touch of Zen*, King Hu a remporté le prix de la technique au *Festival de Cannes* en 1975. Ainsi, de 1976 à 1979, trois de ses films ont été montrés dans plusieurs festivals et remportés divers prix, ses films étaient *A Touch of Zen*, *The Fate of Lee Khan* et *The Valiant Ones*.

<sup>146</sup> Comme nous l'avons vu au chapitre 4, l'interdiction de la production des films d'arts martiaux en République Populaire de Chine favorise l'exode de plusieurs artistes vers Hong Kong.

De plus, il n'y a plus de long discours moralisateur comme le faisait Wong Fei Hung, ce sont les affrontements qui sont porteurs du sens de l'action et de la morale à suivre. Dans le même ordre d'idées, les plus importants réalisateurs créent un art de la violence où ils réussissent à transmettre la spiritualité présente dans les arts martiaux. Finalement, ils établissent une juste balance entre le réalisme et le fantastique<sup>147</sup>. Plusieurs de ces points peuvent se retrouver dans la chorégraphie et dans la mise en scène, nous les observerons plus en détail.

## 6.2 Apparences de changements : le *wu xia pian* tend vers le pôle fantaisiste

Pour le cinéma de Hong Kong, la décennie des années soixante est une période de transition : celle de la baisse de popularité du cinéma de kung-fu et de l'attrait grandissant pour le cinéma de cape et d'épées. Selon David Bordwell, « *The most banal Mandarin movie displayed sets and costumes of a richness that few Cantonese films, indeed no East Asian product outside Japan, could match* »<sup>148</sup>. Du classicisme dans l'approche des combats dans le cinéma de kung-fu des années cinquante, le *wu xia pian* tend à converger vers des représentations plus fantastiques. Ce changement dans la représentation des combats est souvent utilisé pour expliquer la transition entre les deux sous-genres. L'ajout d'effets fantastiques est un argument couramment employé pour justifier la différence entre le cinéma de kung-fu et le cinéma de cape et d'épées mandarin. Par exemple, l'introduction du trampoline par Han Yingjie 韩英杰 crée une importante différence visuelle et narrative quant à la chorégraphie.

---

<sup>147</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, chapitre 2 « analyse de la culture *xia* » p.238. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>148</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong : popular cinema and the art of entertainment*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.67.

Instantanément, en défiant la gravité, le personnage peut bondir d'un endroit à un autre, comme sur les toits, en créant ainsi toute une nouvelle dramatique quant au jeu de la chorégraphie dans l'espace. Ainsi, le combat peut se déplacer à plusieurs endroits et on varie ainsi les représentations du combat et de la chorégraphie. Outre le trampoline on a recours à une foule d'effets fantastiques remontant au cinéma de Shanghai tels que les explosions de fumée, l'insertion de personnages fantaisistes qui apparaissent et disparaissent à souhait et des récits aux multiples péripéties. À cet égard, Law Kar affirme :

*Devices from the Shanghai wuxia films of the 20's and 30's, such as flying swords, palm power, the power of flight, deadly sound waves, explosions, strange beasts, and special effects were deployed. New weapons were incessantly being pulled out of the bag of tricks, and emphasis was put in choreography and design. Wires and trampolines, and stunt persons were now part of special effects package*<sup>149</sup>.

Le cinéma de Chu Yuan 楚原, comme le film *Clans of Intrigue* 楚留香 (1977)<sup>150</sup>, en est un bon exemple. Une intrigue mélangeant le meurtre de trois personnages tués par une eau magique mène le personnage de Ti Lung 狄龙, accusé injustement d'avoir volé l'eau magique et assassiné des personnages, à mener une enquête et à confronter plusieurs personnages farfelus et diverses péripéties. La mise en scène comporte de multiples effets surréalistes et elle rappelle les films muets. En guise d'exemple, les costumes et l'utilisation de fumée servent comme tape-à-l'oeil : il y a un mystérieux personnage en rouge apparaît et disparaît derrière un écran de fumée de la même couleur. La cinématographie généralement sombre du film contraste avec la couleur du personnage mystérieux ce qui procure un vibrant effet visuel. Même si cet effet date de l'époque du cinéma de Méliès, on l'utilise ici pour exprimer les pouvoirs fantaisistes de l'antagoniste. Cependant, même si les effets fantastiques et les rebondissements sont nombreux dans ce type de films, ce n'est

<sup>149</sup> Law Kar. « The Origin and Development of Shaw' Colour Wuxia Century », *The Shaw Screen, A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003, p.131.

<sup>150</sup> Même s'il s'agit d'un film de la fin des années soixante-dix, il s'inscrit dans cette tendance.

généralement pas ce type de films que les théoriciens retiennent. En fait, l'insertion d'effets fantastiques ne réussit pas à expliquer en quoi le cinéma de cape et d'épées transforme le cinéma de Hong Kong. Bordwell résume le changement drastique comme suit: « *The Mandarin films marked a new sophistication in Hong Kong martial arts [...] displayed a freshness, compactness, and brutal intensity* »<sup>151</sup>. C'est ainsi que nous allons analyser comment se déploie cette « *nouvelle sophistication* » des films de cape et d'épées mandarin.

### 6.3 Chorégraphie et styles des films mandarins : à la recherche de la source du changement

*Its action scenes still contain traces of pantomime and Chinese opera, though attempts were made to achieve veracity.*

David Bordwell, 2000.

De façon générale, si l'on compare la chorégraphie entre les films de Wong Fei Hung et ceux des grands studios, on constate que dans les grandes lignes elle a très peu changée. Comme le souligne Stephen Teo (en exergue), on continue de percevoir des traces de stylisation propres à l'opéra ce qui provoque un côté artificiel de la chorégraphie des combats. Par exemple, on stylise les mouvements pour mettre l'accent sur la beauté de la performance. Cependant, on note que le contenu dégagé par le combat n'est pas le même. Le combat n'est plus un simple jeu pour savoir qui est le plus fort : il devient un enjeu, une cause pour laquelle le héros se bat. De surcroît, le combat est fréquemment une question de vie ou de mort. Cette symbolique cachée pour laquelle les personnages se battent institue une partie du changement.

---

<sup>151</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*, Harvard University Press, 2000, p.204.



De plus, si l'on observe plus attentivement la chorégraphie, on constate que les films améliorent l'objectif fixé par les films de Wong Fei Hung, c'est-à-dire de représenter un combat plus réaliste, même si paradoxalement, ces films comportent aussi des éléments fantastiques. En fait, le spectacle subit plusieurs changements notamment l'amplification de la véracité des coups portés avec l'épée pour donner une véritable sensation de danger. On n'a désormais plus l'impression que les combattants ne se touchent pas et qu'ils suggèrent uniquement "l'idée du combat". L'action représentée est plus vivide et efficace. Plus qu'une question d'amplification des coups, qu'est-ce qui rendent donc ces films si différents? Il s'agit du contexte qui entoure les affrontements et la mise en scène.

Concernant la chorégraphie et le style, Teo explique que le passage du kung-fu au *wu xia pian* réside pratiquement dans le seul fait que le combat s'effectue avec l'épée. Cette idée, comme on l'a vu, est discutable. La différence principale réside en effet dans le contexte de l'action. Teo affirme : « *Novels and movies set their swordplay narratives in medieval dynasties and other mystical fantasies which, in turn, become stylistic convention in the genre* »<sup>152</sup>. Par conséquent, le changement de contexte procure différents types d'actions à exploiter et introduit des éléments mystiques dans les films d'arts martiaux, souvent liés à la force du *qi kong* 气功<sup>153</sup>. Ces éléments sont transformés à l'écran en effets fantastiques que l'on a précédemment appelé le pouvoir du *shen guai*<sup>154</sup>. Cependant, non seulement le contexte dans lequel s'inscrit l'action subit des changements mais on remarque aussi une différence quant au travail derrière la caméra. Law

---

<sup>152</sup> Stephen Teo, Ibid., p.98.

<sup>153</sup> Expliqué en détail au chapitre 4.

<sup>154</sup> Aussi abordé au chapitre 4. Le *shen guai* relie de manière encore plus prononcée le cinéma de Shanghai et le cinéma des années soixante mandarin. Cet élément montre que ces deux courants sont en continuité et que le cinéma mandarin n'est pas une conséquence du cinéma cantonnais des années cinquante mais bel et bien un effet de l'immigration des Chinois de la RPC vers Hong Kong.

Kar affirme: « *the action sequences showed a marked improvement: the fighting set pieces were more realistic, there were more realistic, there were more variation in shots, and editing was brisk* »<sup>155</sup>. Dans le même ordre idée, on attribue davantage d'importance au chorégraphe et à la chorégraphie.

Bordwell écrit:

*The 1950's kung-fu films had simply allowed actors to improvise their fights, but now the martial arts instructor became an important crew member. Many directors simply let the choreographer and cameraman supervise the action scenes*<sup>156</sup>.

Il est à remarquer que même si l'objectif d'accentuer la sensation de réalisme est similaire à la décennie précédente, l'attention particulière que le cinéma mandarin attribue à la chorégraphie semble améliorer la représentation. Par conséquent, dans les films de cette période le spectateur ressent moins l'aspect stylisé et dansé de la chorégraphie. De plus, une meilleure compréhension des possibilités artistiques du médium cinématographique par les cinéastes semble jouer un rôle majeur quant aux différences observées : les films mandarins ont de meilleures prises de vue, un montage plus actif et efficace:

*So the 70's begins that era of breathlessly accelerated tempo – whirl-angles, constantly mobiles camera, conversations ever on the move, rapidly changing angles, constantly mobile camera that we associate with modern Hong Kong film*<sup>157</sup>.

Outre les éléments visuels, un aspect stylistique souvent oublié dans l'analyse de la mise en scène des films est celui du son. À cette époque, on double systématiquement les films ce qui permet aux acteurs cantonnais de jouer dans les productions mandarines. De plus, la post synchro laisse une plus grande liberté quant à l'exécution de plans plus complexes et aussi facilite l'ajout de mouvements de caméra<sup>158</sup>. Par ailleurs, les effets sonores développent davantage la *démonstration de puissance* au cinéma. Quoique l'ajout d'effets sonores soit un

---

<sup>155</sup> Law Kar. « The Origin and Development of Shaws' Colour Wuxia Century », **The Shaw Screen, A Preliminary Study**, Hong Kong Film Archive, 2003, p.133.

<sup>156</sup> David Bordwell, **Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.206.

<sup>157</sup> David Bordwell, Ibid., p. 162.

<sup>158</sup> Law, Kar. Ibid., p.133.

aspect artificiel qui va à l'encontre du son d'un réel combat, cette technique permet exprimer la puissance dégagée qui est une force difficilement palpable sur un écran de cinéma. Ainsi, le son ajoute une dimension ultérieure : il remplace la sensation physique, celle de la réception d'un coup puissant. À lui seul, le son permet de considérer les films du *wu xia pian* comme étant plus efficaces dans la représentation des combats<sup>159</sup> et d'accroître la sensation de réalisme dans le cinéma d'arts martiaux.

En somme, la différence majeure qui distingue les films du *wu xia pian* de ceux de Wong Fei Hung est non pas le passage d'un cinéma réaliste à un cinéma fantastique, mais plutôt le contexte des films et le progrès de la mise en scène que l'on pourrait qualifier de véritable révolution stylistique. Les films du *wu xia pian* dépassent largement les films cantonais tournés à la sauvette, « *frais en 7 jours* », entre autre parce que les réalisateurs peuvent bénéficier d'un contexte plus favorable pour développer leur création. En fait, ces réalisateurs développent une sophistication qui peut être associée aux films musicaux :

*Just as Hollywood musicals and Bombay song sequences use lengthy shots to fasten the attention on the performers during dance numbers, in the 1970's some swordplay and kung-fu bouts are shot like musical numbers. Long takes and a panning camera allow us to see the flow of the choreography*<sup>160</sup>.

Un souci de l'esthétique et la volonté de faire de l'art avec un sujet essentiellement populaire est au centre des préoccupations. Zhang Che affirme: « *In terms of action, it is not enough to have action in a scene – the action must be powerful and contain aesthetic beauty, the shots must carry the*

---

<sup>159</sup> Il suffit de faire l'expérience d'écouter un film sans son pour comprendre la différence. Écouter un film sonore en fermant le son permet d'atteindre une certaine objectivité quant à l'image et permet aussi de prendre une distance face au récit. L'inverse est aussi vrai, le son implique, engage, et dans le cas qui nous intéresse, frappe le spectateur de plein fouet.

<sup>160</sup> David Bordwell, *Ibid.*, p.210.

*motion*<sup>161</sup>. Pour élaborer une mise en scène complexe, les cinéastes du *wu xia pian* sont encadrés par un système de studio qui leur offre plusieurs avantages. Ils possèdent des décors somptueux qui permettent d'élaborer de mises en scène complexes : jeux effectués avec différentes compositions ; prises de vue plus élaborée ; ajouts de mouvements de caméra en jouant avec l'architecture traditionnelle chinoise et zooms exécutés à des moments précis de l'action. À cela s'ajoutent les tournages en extérieur avec des milliers de figurants ce qui transforment le film d'arts martiaux en film à grand déploiement. Avec les films des grands studios, on sort désormais des mêmes décors utilisés film après film, comme l'était par exemple la scène du salon de thé dans les films de Wong Fei Hung. Le film devient plutôt un événement, un lieu où on reconstitue en images et en sons une partie de l'histoire, un lieu où on vit les plus grandes légendes et les mythes de la culture chinoise. Ainsi, bien que la chorégraphie ait peu changé, l'environnement de travail offert par les grands studios, le changement de scénario et une amélioration dans la mise en scène permettent de créer des films qui tranchent aisément, en matière de qualité, avec la décennie précédente.

Mais, loin d'être uniques au cinéma de Hong Kong, les transformations stylistiques sont influencées par le cinéma national asiatique le plus à l'avant-garde de l'époque : le cinéma japonais et les films du *ken-geki* (littéralement *film-sabre*). Teo affirme :

*The rise of Hong Kong's martial arts genre was also inspired by the popularity of imported Japanese Samurai movies. The Zatoichi 'Blind Swordsman' series had been particularly big hit. The two major studios, Shaw Brothers and MP and GI, seized the opportunity to produce their own brand of samurai movies in the form of sword fighting wuxia picture*<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Zhang Che "Creating the Martial Arts and the Hong Kong Cinema Style", **The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars**, Provisional Urban Council & Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999, p. 20.

<sup>162</sup> Stephen Teo, **Hong Kong Cinema, The Extra Dimension**, British Film Institute, 1997, p.98.

Le chorégraphe de Zhang Che, Liu Chia Liang 刘家良, décrit aussi comment les studios ont perçus la popularité des films de samouraï japonais :

*Les Shaw, voyant le grand succès des films de samouraï japonais auprès des spectateurs de Hong Kong, avait demandé à Zhang Che d'introduire certains aspects de ces films japonais dans ses propres films d'action [...] tout en exaltant l'héroïsme des Chinois. Ainsi, il y avait ce héros qui tenait ses tripes d'une main et qui continuait à se battre! Les spectateurs adoraient les héros qui ne meurent pas! L'ambiance y était très japonaise<sup>163</sup>.*

Ainsi, certains cinéastes japonais ont créé une profonde impression chez les cinéastes chinois qui ont senti la nécessité de transformer leurs films. Certains vont même au Japon, comme le réalisateur Hsu Tseng-hung, pour apprendre comment les Japonais mettent en scène leurs films<sup>164</sup>. Zhang Che affirme à ce sujet :

*[...] we have also been influenced by Japanese cinema, in particular the samurai pictures. I went to Japan for the Golden Swallow (1968). The location shooting was not at all significant compared to what I could learn from the production techniques of Japanese cinema. (...) I was attracted to martial arts genre because I had seen the films of Akira Kurosawa and realised that it was possible to make quality pictures in the genre<sup>165</sup>.*

Ces influences se font davantage ressentir au niveau stylistique, comme dans le recours au plan séquence lors de combats; dans l'utilisation de plusieurs caméras pour effectuer un meilleur montage, dans la chorégraphie qui devient plus élaborée sans risquer de briser de la continuité et dans l'utilisation des silences à des points cruciaux<sup>166</sup>. L'influence peut être aussi remarquée en termes de représentation des corps et de leur souffrance au combat. Sur ce sujet, Bordwell écrit: « *Kurosawa and his colleagues featured lightning swordplay, bodies crashing through*

---

<sup>163</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.28.

<sup>164</sup> Law, Kar. « The Origin and Development of Shaws' Colour Wuxia Century », *The Shaw Screen, A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003, p.134.

<sup>165</sup> Zhang Che "Creating the Martial Arts and the Hong Kong Cinema Style", *The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars*, Provisional Urban Council & Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999, p.17-18

<sup>166</sup> L'influence du cinéma japonais sur le cinéma de Hong Kong ferait à lui seul l'objet d'une thèse et il est impossible d'en développer tous les aspects. Mais en regardant les films de samouraïs on peut nettement percevoir plusieurs similarités. De plus, il n'y a pas que le cinéma japonais qui influence le cinéma de Hong Kong, le cinéma américain aussi...

*screens, amputation, and geysers of blood* »<sup>167</sup>. Cependant, il est à noter que ces éléments s'insèrent dans une autre culture tout à fait différente, celle du *wu xia pian*, ce qui contribue à créer des films et un genre particulier<sup>168</sup>.

De façon globale, la révolution des films mandarins réside dans le contexte et la mise en scène qui connaissent des changements drastiques et qui contribuent, dans l'ensemble, à offrir des films de plus grande qualité. Par opposition, on remarque qu'en termes de chorégraphie, la situation a peu changé : l'opéra a encore une influence dans la représentation. Paradoxalement, on remarque que le kung-fu a aussi une place importante dans la représentation de combats efficaces et davantage réaliste. Le réalisateur Zhang Che, qui travailla étroitement avec le chorégraphe Liu Chia Liang 刘家良, est un bon exemple de complémentarité entre la culture *wu xia* et le kung-fu, particulièrement lorsque les deux opèrent lorsque l'ère glorieuse des studios tire sur leur fin (vers le début des années soixante-dix). Sur ce sujet, Teo affirme : « *When the wuxia movie started to wane as a result of the rise of the kung fu movies, the martial arts pictures became more comprehensive, mixing both forms of martial arts* »<sup>169</sup>. Chen Mo pensait peut-être à la combinaison d'esthétiques (combats qui ressemblent au kung-fu et sophistication du cinéma mandarin) dans les films du *wu xia pian* en affirmant que les films de cape et d'épées mandarin des années soixante ont atteint une juste balance entre

---

<sup>167</sup> David Bordwell, Ibid., p. 206.

<sup>168</sup> Pour de plus amples informations se référer à Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, chapitre 2 «Analyse de la culture *xia* » p.46. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社, 侠文化分析.

<sup>169</sup> Stephen Teo, *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, British Film Institute, 1997, p.99.

le pôle réaliste et fantastique<sup>170</sup>. De cette façon, ces films combinent *l'approche classique* et *l'approche éclatée* de la représentation des arts martiaux.

#### 6.4 L'art de Zhang Che : le *yang*<sup>171</sup> du cinéma d'arts martiaux

*Zhang's action scenes are choreographed as self-contained set pieces commenting on the plot rather than it being advanced through the action.*

Stephen Teo, 1997.

Dans l'histoire de la Chine (comme dans les récits qui forment les mythes de sa culture), la violence provoque les changements et crée de nouvelles périodes. Chen Mo écrit qu'en Chine : « [l'utilisation de] *la force est le seul moyen pour changer une dynastie* »<sup>172</sup> et c'est à travers une violence signifiante que se construit l'histoire de *l'empire du milieu*<sup>173</sup>.

Comme ce mythe qui provoque les changements en Chine, le réalisateur Zhang Che construit des films pour lesquels la violence porte un sens. Mieux connu pour *son art de la masculinité*<sup>174</sup>, dans ses films, on retrouve un héros qui se sacrifie toujours au service du code de la chevalerie. L'action du chevalier n'a pas de prix : elle peut même lui coûter un de ses membres. D'ailleurs, la mutilation n'est pas rare dans les films de Zhang Che. Le prix à payer peut-être parfois celui d'un bras, comme dans le pari perdu dans *The New One Armed Swordsman* 新独臂刀 (Zhang Che, 1971) ou plus encore par un corps déchiqueté en cinq

---

<sup>170</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, chapitre 2 « analyse de la culture *xia* » p.238. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>171</sup> Dans la culture chinoise, le *yang* est associé au masculin, à la force du corps, à la brillance, à ce qui est visible de l'extérieur. C'est le côté blanc avec un point noir du symbole *ying yang*. Ces caractéristiques correspondent bien au héros de Zhang Che.

<sup>172</sup> Littéralement: « 武力是改朝换代的不二法门 », Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.225. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>173</sup> Sens littéral du mot « Chine » en chinois.

<sup>174</sup> Qui peut être aussi interprété comme un chauvinisme masculin.

parties pour la loyauté du roi dans *The Heroic Ones* 十三太保 (Zhang Che, 1970). Le sacrifice peut aussi impliquer un membre de la famille assassiné, comme le sont deux frères fautifs, dans *The Heroic Ones* 十三太保. Ou encore, l'ultime sacrifice implique la vie du héros comme dans *The Blood Brothers* 刺马 (Zhang Che, 1973) où le personnage de David Chiang 姜大卫 venge son frère en tuant un ami qu'il considère comme un frère. Ce dernier développe une relation amoureuse avec la femme de son frère et fait assassiner ce dernier pour cela. L'héroïsme mâle, comme l'affirme Teo, est basé sur le principe de l'utilisation de la *violence pour une cause*<sup>175</sup> et il n'est pas surprenant que ces films touchent si profondément, par leurs résonances culturelles et historiques profondes, le public chinois.

Si la violence transporte un sens vital dans l'œuvre de Zhang Che, les moyens de l'illustrer sont tout aussi importants. Le réalisateur, et souvent le scénariste, repousse les frontières de la *démonstration de puissance* et développe la violence graphique au cinéma. Dans les films de Zhang Che, le héros peut à lui seul défier une horde de cent guerriers car le feu qui l'anime est celui de la rage. Plus le nombre est grand, plus on démontre visuellement, au cinéma, que le héros a une force grandiose, voire un talent exceptionnel. Donc, le grand nombre de combattants<sup>176</sup> est un élément important dans la *démonstration de puissance*. Même que, après tous ces combats, le héros a encore de l'énergie pour vaincre l'ultime ennemi dans un combat qui nécessite encore plus de stratégie et de puissance. Cette ultime épreuve est renchérie, en règle générale, par une durée de combat plus longue et par un adversaire plus rusé qui impose diverses difficultés<sup>177</sup>. Zhang Che intensifie donc le défi de l'affrontement et

---

<sup>175</sup> Stephen Teo, *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, British Film Institute, 1997, p. 101.

<sup>176</sup> Analysé plus tard comme étant le mythe de *David contre Goliath*.

<sup>177</sup> Ces éléments sont désormais devenus des conventions pour tous les films d'action et d'arts martiaux. Je n'énonce pas ici qu'elles ont été inventées par Zhang Che car elles étaient présentes dans la littérature orientale



procure à l'audience de fortes sensations. Mais, plus important encore, la cause pour laquelle se bat le héros mérite tous les sacrifices. Même si son héros diffère de ceux que l'on retrouve dans les romans *wu xia*, Zhang Che réussit à créer une légende à l'écran<sup>178</sup>.

Par ailleurs, dans les films de Zhang Che, la chorégraphie connaît plusieurs changements et subit une transformation dans la représentation. On ne considère plus comme modèle de référence un style particulier de kung-fu : plus imaginative, la chorégraphie cherche de nouvelles manières pour représenter le combat. Sek Kei affirme à propos du style des films du *wu xia pian* : « *In action scenes, directors were no longer content with the limitations of realistic combat. [...] They sought a middle ground of 'credible exaggeration'* »<sup>179</sup>. Bien que la chorégraphie, dans l'oeuvre de Zhang Che, ait tendance à se rapprocher de *l'approche éclatée* de la représentation, on y retrouve également une efficacité au niveau des combats qui s'apparente énormément au kung-fu et donc à *l'approche classique*. Ce curieux mélange de tendances semble déjà annoncer le retour du cinéma de kung-fu. En effet, Teo croit que *Vengeance* 报仇 (Zhang Che, 1970) est le film transitoire entre les deux genres. À ce propos, il écrit :

*The preponderance of unarmed combat, complemented with the use of daggers and short swords, and even guns, confirmed that the transition from wuxia to the next phase of martial arts was well in progress*<sup>180</sup>.

---

et occidentale bien avant leur mise en film. Cependant, Zhang Che a introduit un niveau de violence inégalée durant cette période ce qui a fait de lui un des cinéastes les plus influents du cinéma de Hong Kong.

<sup>178</sup> Il y a un proverbe chinois qui dit que *la mort est la seule difficulté dans la vie* : « 自古艰难唯一死 » ce qui s'applique bien au film de Zhang Che. Le héros se bat jusqu'à la mort pour défendre une cause. Par contre, il y a un autre proverbe qui dit que *peu importe comment tu survis, c'est mieux que d'être mort* : « 好死不如赖活着 ». Mais ce n'est pas le cas du cinéma de Zhang Che, il vaut mieux mourir en ayant tout donné ce qui rapproche son cinéma avec l'idéologie du samouraï japonais. Par ailleurs, dans les arts martiaux et dans la culture traditionnelle chinoise, on perçoit mal le fait de dévoiler une partie du corps. Zhang Che fait souvent combattre ses personnages le torse nu ce qui vient à l'encontre de la morale chinoise traditionnelle. Pour plus de détails à ce sujet voir le chapitre 10 sur Zhang Che de Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.336-356. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>179</sup> Sek Kei, *The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema*, *A Study of Hong Kong Martial Arts Films*, Urban Film Council, Hong Kong, 1980, p. 31.

<sup>180</sup> Stephen Teo, « Crouching Tiger, Hidden Dragon- Passing Fad or Global Phenomenon? », *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Films*, ed. UCLA Film and Television Archive, Los Angeles, 2003, p. 24.

En effet, dans *Vengeance*, le combat et l'affrontement martial sont semblables au kung-fu dans leur efficacité et leur apparence de véracité. Paradoxalement, l'ensemble de la chorégraphie, dans son amplification et sa stylisation, ressemble au cinéma *wu xia* et donc à l'opéra<sup>181</sup>. Ce film questionne donc la légitimation d'une dichotomie absolue entre les deux genres. Comme c'est le cas pour *Vengeance*, plusieurs films de Zhang Che partagent un certain nombre de caractéristiques appartenant aux deux genres. Ainsi, en mixant le meilleur des deux mondes, l'innovation est grandissante en ce qui concerne la chorégraphie.

*The New One Armed Swordsman* 新独臂刀 (Zhang Che, 1971) s'inscrit aussi dans l'optique de chercher de nouvelles manières pour représenter la chorégraphie: le héros manchot, qui s'inspire de son travail de serveur pour développer ses capacités avec un seul bras, trouve des alternatives pour mener à bien sa revanche finale. Lorsque son ami est assassiné, il affirme qui lui aurait fallu trois épées pour vaincre son adversaire. C'est ainsi que le protagoniste, même s'il a un seul bras, réussit à faire voler dans les airs trois épées<sup>182</sup> et à tuer son adversaire. Plus qu'un simple combat, l'handicap du héros et le développement de capacités exceptionnelles de ce dernier permettent de venir à bout d'un adversaire redoutable et, jusque-là, invaincu<sup>183</sup>. Cette utilisation de la chorégraphie montre la recherche effectuée pour varier l'idée d'un simple affrontement.

---

<sup>181</sup> Le film est analysé plus en détail un peu plus loin.

<sup>182</sup> De la même manière qu'il jonglait avec les œufs et les bols quand il était serveur, montré par Zhang Che, en montage parallèle.

<sup>183</sup> Cette utilisation de la chorégraphie et du combat fait penser aux nouvelles de Jin Yong 金庸: l'auteur de romans *wu xia* a parfois pour héros un personnage qui apprend mal une technique de kung-fu mais qui réussit quand même à vaincre leur adversaire car il déstabilise ce dernier. Ou encore, il exploite aussi l'idée qu'un style de kung-fu est approprié pour un type de personne. C'est un peu le mixe de ces deux idées que nous retrouvons dans le film *The New One Armed Swordsman*: le héros d'abord vaincu développe différemment ses capacités et déstabilise son adversaire pour le tuer. Pour plus détails, voir la filière littéraire à la section 8.3.

De plus, afin de représenter la douleur et les conséquences de l'engagement d'un combat, Zhang Che transforme la violence en un art graphique de la souffrance au cinéma. À l'époque des films de Wong Fei Hung, jamais on ne perçoit un personnage transpercé par une épée, souffrant pendant plusieurs minutes lorsqu'il est mortellement atteint et que son sang gicle de toute part<sup>184</sup>. Liu Chia Liang 刘家良, qui a été le chorégraphe de Zhang Che, décrit la conception de la souffrance du cinéaste comme suit :

*Il me disait qu'un héros ne devait jamais tomber mort suite à une blessure mais qu'il était censé se relever pour poursuivre le combat et que c'était ce genre de héros que les gens admiraient. [...] Puis il a ajouté : « Quoi qu'il en soit, plus il y a de sang et mieux ça vaut! »*<sup>185</sup>.

À aucun moment la mort avait été montrée aussi violemment dans le cinéma de Hong Kong et cette « percée » visuelle a de quoi transformer l'industrie du cinéma. Ce cinéaste va faire davantage : il met l'accent sur la douleur du corps en montrant la souffrance au ralenti, une technique qui permet d'afficher et d'amplifier un moment insoutenable pour un personnage<sup>186</sup>. Zhang Che va aussi amplifier l'expression de la douleur par les cris déformés des personnages lorsque ces derniers sont mortellement atteints. Avec Zhang Che, le combat n'est pas anodin et sans grande conséquence (comme dans les films de Wong Fei Hung où il n'y a jamais un personnage qui meurt<sup>187</sup>), mais il transforme le combat en un enjeu de vie ou de mort. Et contrairement à la tendance du cinéma commercial en cette matière, Zhang Che refuse le *happy ending* et préfère laisser mourir le héros. Par exemple, dans le film *The Assassins* 大刺客 (Zhang Che, 1967), le personnage Nie Zheng 聂政, même s'il est ambitieux, il devient un simple boucher. Puis, il est mandaté par quelqu'un pour tuer un ministre

<sup>184</sup> Le film japonais *Sanjuro* (Kurosawa, 1962) est réputé pour sa clôture sanguinaire avec l'aorte d'un combattant coupée. Cet effet a apparemment été inventé dans ce film pour être ensuite repris dans tous les films de samouraï. À ce sujet voir Max Tessier, *Images du cinéma japonais*, Henri Veyrier, Paris, 1981, p.74.

<sup>185</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.28.

<sup>186</sup> Plusieurs auteurs comme David Bordwell et Stephen Teo qualifient son cinéma comme étant masochiste.

<sup>187</sup> On peut penser à certains dessins animés pour enfant. Le méchant est toujours vaincu, quelquefois puni mais jamais tué et il revient toujours au prochain épisode...

corrompu. Son rêve de servir la société se réalise enfin : il se sacrifie entièrement à sa cause et il se suicide pour honorer son pays<sup>188</sup>.

Dans les films de Zhang Che, ce caractère romantique est souligné par le caractère idéaliste du héros qui poursuit ses principes jusqu'au bout. Le mot chinois pour caractériser cette attitude est *haoqing* 豪情 qui signifie avoir des sentiments nobles et des grands idéaux.

Une violence graphique avec la meilleure mise en scène ne serait pas efficace si elle n'est pas appuyée par un sens de l'histoire et des personnages. Ce cinéaste développe une psychologie des personnages qui inspire de la compassion. La bravoure d'un héros qui se sacrifie pour les autres et meurt pour sa cause touche profondément le public car la plupart des gens, dans leur vie de tous les jours, ne sont pas capables de tels gestes. C'est pour cela que la mort, dans les films de Zhang Che, a un aussi grand impact<sup>189</sup>. Cette qualité rare touche profondément le public et elle rend le cinéma de Zhang Che mythique. La violence pour un changement en profondeur, telle est le sens de l'esthétique de la violence de Zhang Che qui rappelle, sur fond de toile, l'histoire de la Chine.




#### **6.4.1 La chorégraphie et la mise en scène pour minimiser l'in vraisemblance : comment Zhang Che est arrivé à créer un spectacle efficace?**

Illustrer le pouvoir exceptionnel d'un combattant peut facilement sembler invraisemblable : l'exagération extrême va même parfois causer la perte d'intérêt du public. Ainsi, dans le

---

<sup>188</sup> Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.350. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.

<sup>189</sup> Chen Mo, *Ibid.*, 348.

cinéma de Zhang Che, on perçoit que, depuis *Vengeance* 报仇 (Zhang Che, 1970), son esthétique de la représentation et son utilisation de la chorégraphie ont changé. Nous allons plus précisément aborder cette esthétique de la mise en scène, au-delà des caractéristiques d'esthétiques de la violence souvent associées avec Zhang Che. Plus précisément, nous allons nous attarder à l'utilisation de l'espace, élément essentiel de la chorégraphie, et son utilisation des figurants qui sont des combattants en attentes de l'affrontement. Pour ce faire, nous allons observer trois films : *The New One Armed Swordsman*  新独臂刀 (Zhang Che, 1971), *Blood Brothers*  刺马 (Zhang Che, 1973) et le film que l'on pourrait qualifier comme un chef-d'œuvre, *Vengeance*  报仇 (Zhang Che, 1970).

Contrairement aux films de Wong Fei Hung, qui affichent un combat un contre un, le personnage du film *The New One Armed Swordsman* (joué par David Chiang), est amené à combattre une armée d'individus. J'appellerai cette transformation dans l'affrontement comme suit : le mythe de *David contre Goliath*. Les studios ont largement favorisé des scènes à grand déploiement qui montre le héros combattant une horde de guerriers, ce qui permet de mettre en valeur, comme nous l'avons mentionné précédemment, le pouvoir exceptionnel du protagoniste. Dans le film de Zhang Che, le héros est de surcroît manchot, ce qui lui permet en réalité de couvrir qu'un seul angle de son corps. Bien que sa force ressemble à celle des contes fantastiques du *wu xia*, il y a certaines scènes de combat, particulièrement quand elles sont montrées en plan d'ensemble, qui montre la fausseté de la chorégraphie. Par exemple, durant la scène du pont<sup>190</sup>, où le personnage est attaqué de deux côtés, on perçoit clairement

---

<sup>190</sup> Cette scène n'a pas été capturée car elle est trop longue.

que certains figurants attendent leur tour pour foncer et qu'ils ne font que bouger agressivement pour, semble-t-il, trouver l'angle juste pour attaquer. Ces figurants auraient plusieurs fois la chance de participer à l'attaque mais ils ne sont que des figurants nécessaires au spectacle de la chorégraphie. Donc, comme dans les gestes répétés et mémorisés de la mise en scène des films de Wong Fei Hung, on sent aussi, avec ce film, l'orchestration artificielle de la chorégraphie où chacun attend son tour pour attaquer. Mais puisque le spectateur est concentré sur le personnage principal et sur sa performance, il n'a pas tendance à observer ceux qui attendent et ceux qui pourraient attaquer, car son attention est toujours sollicitée par les prouesses du héros. Pourtant, une fois que l'attention a été attirée sur ce fait, la chorégraphie et le médium semblent moins efficaces.

Pour pallier à cette faiblesse et convaincre du fait que le héros arrive à battre tous ces guerriers, Zhang Che exploite de ce que j'appellerais la *compression de l'espace*, une technique qui permet de faire croire, grâce aux lentilles et au choix du cadrage, qu'une foule s'attaque à un individu et cela, sans montrer les figurants qui attendent<sup>191</sup>. Ainsi, dans le film *The New One Armed Swordsman*, Zhang Che utilise abondamment le zoom pour illustrer les prouesses du héros : il limite donc l'action à une fraction d'espace et ainsi évite de montrer tous les combattants qui attendent leur tour. De plus, son utilisation fréquente de plans moyens a aussi tendance à limiter le champ visuel. Ainsi, il n'y a que l'action du héros qui est mise en valeur.

---

<sup>191</sup> Ce qui rappelle une partie de la théorie vue en première partie : la performance (la chorégraphie), le cadrage et le montage sont indissociables afin de créer un spectacle efficace. Pour de plus amples détails, voir 1.4.1.

Pour illustrer un combat efficacement, l'utilisation de la *compression de l'espace* est encore plus marquée avec le film *Blood Brothers*. Lorsque le personnage principal, aussi joué par David Chiang, amorce son attaque finale contre Ti Lung, un haut fonctionnaire de l'ancienne Chine, il doit d'abord se confronter à son armée. Après avoir introduit l'espace, en plan d'ensemble qui montre une armée de guerriers qui va s'attaquer au héros<sup>192</sup>, Zhang Che utilise une lentille téléphoto et filme les déplacements du personnage en plan américain. Nous percevons alors le héros, montré en plan séquence, qui se fraie un passage, tant bien que mal, parmi la foule. Cette image donne l'illusion du pouvoir exceptionnel du protagoniste. Cependant, le retour au plan demi-ensemble donne la même sensation d'artificialité que dans le film *The One Arm Swordsman*, c'est-à-dire qu'il y a une horde de figurants qui prétendent vouloir attaquer. Mais, outre les plans d'ensemble, l'illusion d'un combat opposant un individu à plusieurs fonctionne. Avec l'utilisation de la lentille téléphoto, la chorégraphie semble plus vraisemblable et montre moins les figurants qui attendent leur tour. Ainsi, l'effet du combat à la *David contre Goliath* est presque atteint.

*Vengeance* constitue en quelque sorte l'apogée de la *compression de l'espace* et le summum en terme d'efficacité des combats illustrant l'épreuve de *David contre Goliath* dans le cinéma de Zhang Che. Étonnamment, ce film a été réalisé avant les deux autres abordés précédemment et il affiche une efficacité sans précédent<sup>193</sup>. D'ailleurs, la bande-annonce originale de l'époque annonce aux spectateurs que le film utilise un nouveau style de mise en scène. Ainsi, on remarque que dès le premier combat d'ouverture, le cinéaste compresse davantage l'espace en montrant souvent le personnage, joué par Ti Lung, en plan taille ce qui, par le

---

<sup>192</sup> Dans cette scène, l'utilisation du son a un fort impact sur la perception du spectateur. On entend en effet le brouhaha de la foule ce qui renchérit l'effet du nombre sur un seul individu.

<sup>193</sup> L'équipe entourant le réalisateur peut avoir fait la différence.

même fait, met en évidence sa blessure et procure une sensation d'étouffement. Toujours en utilisant une lentille téléphoto, les ennemis entrent brusquement dans le cadre sans que l'on ait le temps d'anticiper leurs attaques et de voir qu'ils attendent leur tour<sup>194</sup>. Il y a aussi certains figurants qui passent devant la caméra en créant une ombre momentanée ce qui donne l'impression de l'encerclement et d'une attaque simultanée de tous les côtés. L'utilisation de ces techniques crée une sensation d'insécurité, comme si les ennemis seraient des loups qui rôdent autour de leur proie. Par ailleurs, la caméra ne semble plus aussi stable que dans les autres films de Zhang Che, on remarque quelques mouvements de caméra (caméra à l'épaule, travellings et panoramiques) qui permettent au spectateur d'entrer dans la dynamique de l'action. En terme de chorégraphie, Zhang Che et ses chorégraphes Tong Gaai 唐佳 et Yuen Cheung Yuan 袁祥仁<sup>195</sup> appliquent parfois la logique des attaques possibles dans un environnement de 360 degrés. Dans la première scène de combat, le protagoniste reçoit le premier poignard dans le dos par quelqu'un qu'il l'a attaqué sans que le protagoniste n'ait eu le temps d'anticiper le piège. Ainsi, pour mieux se protéger, le héros va battre retraite contre un mur pour ne couvrir que les 180 degrés qui lui font face. Cependant, il doit à un certain point sortir de cette maison de thé et c'est à cet instant que le moment fatal pour le protagoniste survient. Il tombe alors du deuxième étage et il devient la cible de plusieurs dizaines d'hommes qui foncent sur lui et l'un d'eux crève les yeux du personnage. Même si la dernière partie de la séquence a encore tendance à montrer (comme dans les films précédents de Zhang Che) quelques figurants en attentes, on peut penser que la situation dramatique est si intense qu'elle captive les spectateurs et absorbent également les ennemis qui observent la scène. En effet, comme un poulet auquel on venait de trancher la

---

<sup>194</sup> On peut observer l'attente de quelques figurants mais ils sont moins nombreux et moins évidents que les autres films.

<sup>195</sup> Il est le frère de Yuen Wo Ping.

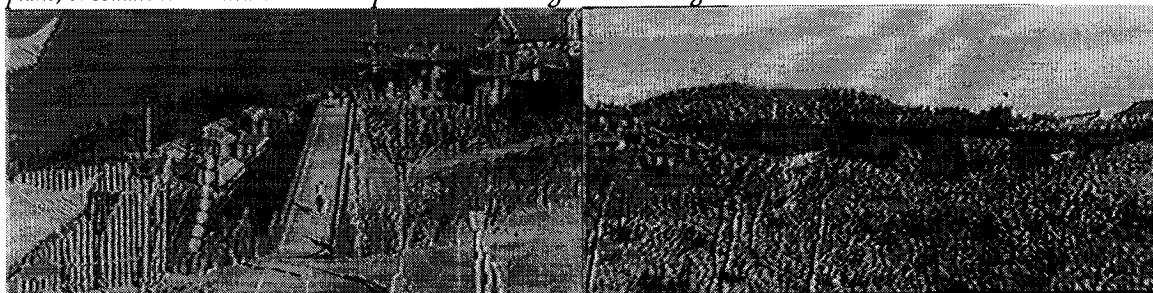


tête, le corps du héros se lance de tous les côtés, frénétiquement, en perte totale de contrôle. Sa mort tragique, par l'affaissement de son corps se tordant de douleurs, est montrée au ralenti par Zhang Che. De plus, son agonie est liée, en montage parallèle, avec la mort que le personnage exécutait sur une scène d'opéra. Ce mélange de deux esthétiques ajoute un profond trouble et questionne l'art de la chorégraphie : celle interprétée sur une scène est-elle si différente de celle représenter au cinéma?

Avec ce film, Zhang Che atteint sans aucun doute un apogée dans son cinéma et dans la représentation de la chorégraphie.

## *The New One Armed Swordsman, Zhang Che, 1971<sup>196</sup>*

Illustration de quelques moments de la séquence finale montrant les stratégies chorégraphiques et le montage. Il faut noter que l'on ne peut pas observer toute la dynamique des zooms. Cependant, on peut voir les transitions, les enchaînements des plans, et comment l'utilisation du trampoline était réussie grâce au montage.



Décor extérieur vue en plan d'ensemble de l'extérieur des studios de la *Shaw Brothers*. Le héros vient à la rencontre de son premier adversaire pour accomplir sa revanche finale.



Zoom-in sur la rencontre.

Plusieurs combattants arrivent dans un plan demi-ensemble ...



suivi d'un zoom-in sur la réaction du héros.

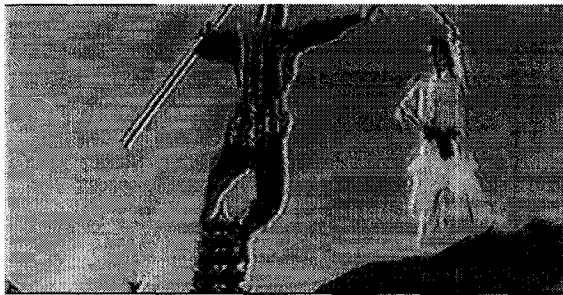
Contre-champ et zoom-in sur les ennemis.



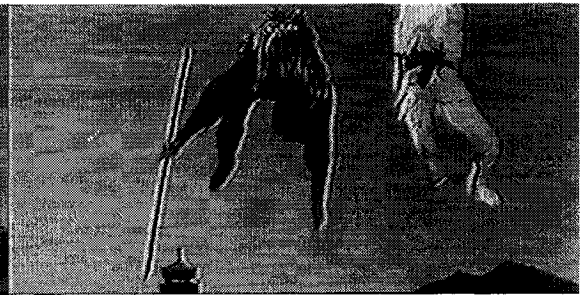
Assaut du principal ennemi et esquisse du héros... et bond aérien de l'opposant.

Les deux plans sont montrés en plan américain ce qui permet aisément de cacher une trampoline. Ici, on perçoit la *compression de l'espace* car les autres combattants n'interviennent pas.

<sup>196</sup> Ce film n'est pas disponible sous format dvd alors la qualité de l'image en est affectée.



Raccord dans le mouvement du saut, les deux personnages entrent dans le cadre à partir du bas.



Le héros suit son adversaire dans l'élan, puis il l'atteint d'un coup d'épée, ce dernier culbute vers l'avant



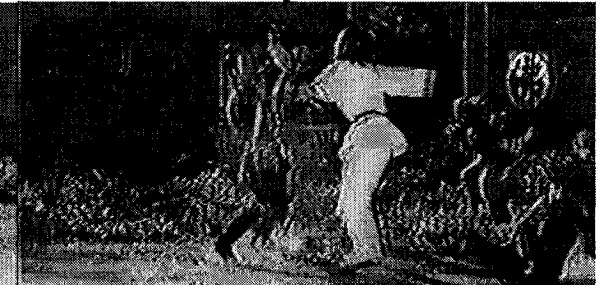
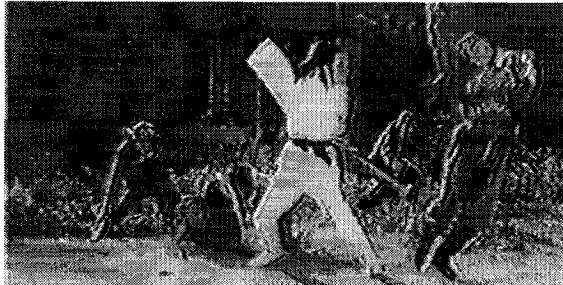
L'opposant se tord de douleurs...



et ses hommes sont effrayés et ils reculent.



Un peu plus tard, zoom-out sur quelques attaques avec différents opposants montrés en plan séquence. On montre d'abord un adversaire et avec le zoom-out les autres entrent dans le champ.



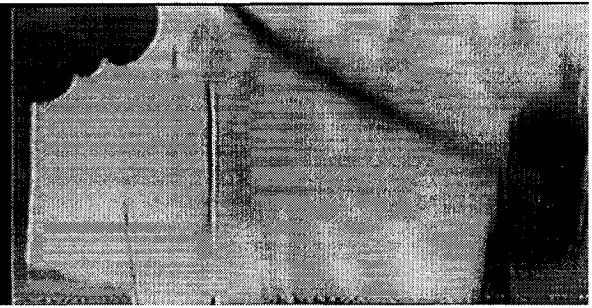
L'émergence des combattants en diagonale par rapport au héros fait beaucoup penser aux films de samurai de Kurosawa. La prise de vue est véritablement pensée pour donner à la caméra le meilleur point de vue.



et cette séquence se termine par ce que Kurosawa a popularisé : l'effusion de sang.



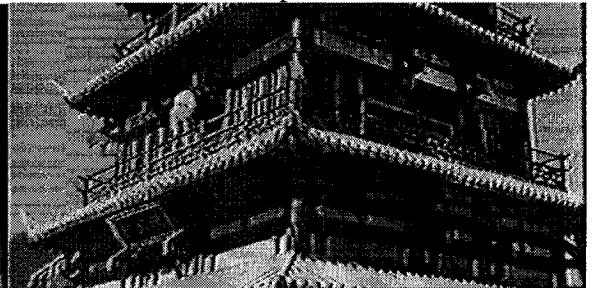
Le héros poursuit un autre adversaire...



il bondit dans le même plan...



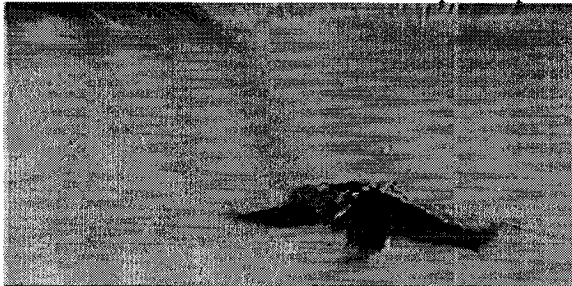
et c'est raccordé avec un plan inversé/*reverse motion*  
(remarquez les cheveux en l'air, s'il montait, il n'aurait pas les cheveux défiant la montée...).



Arrivée sur l'immeuble, plusieurs étages plus haut.



Zoom-in sur le côté droit du bâtiment duquel les personnages sortent et chute de l'adversaire et zoom-out.



Zoom-in sur son corps gisant au sol.



Après plusieurs morts qui gisent sur le pont...



le héros confronte le dernier survivant, celui qui a coupé son bras manquant et tué son meilleur ami. Le héros fait face à son enjeu principal, alors les deux personnages sont montrés en gros plan et l'action est précédée une brève alcalmie avant la bataille finale (qui fait penser aussi au cinéma japonais).

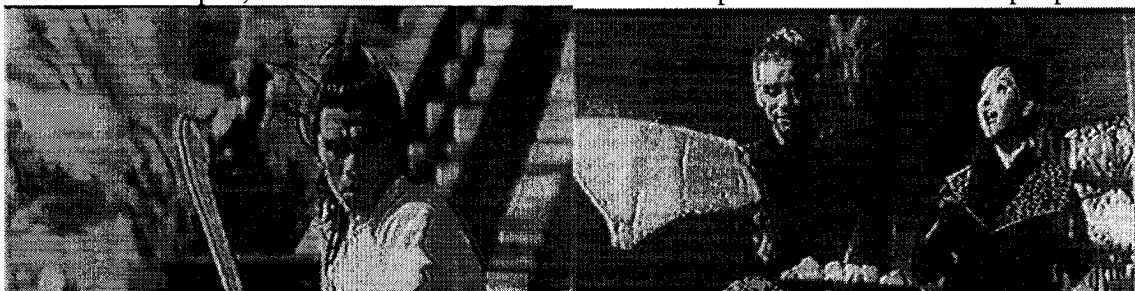




Quelques moments montrés en utilisant le plan séquence. Esquive de l'adversaire...



et le héros sort du plan, il amorce le saut à l'extrême droite du cadre pour bondir de nouveau un peu plus loin.



Moment d'interruption du combat...

et flash-back sur le moment où il jonglait avec les œufs. Ce *flash-back* introduit une idée qui renouvelle la représentation du simple combat.



Il lui faut trois épées pour vaincre son ennemi.  
Zoom-in, il accourt et projette en l'air trois épées.

Elles s'envolent au ciel...

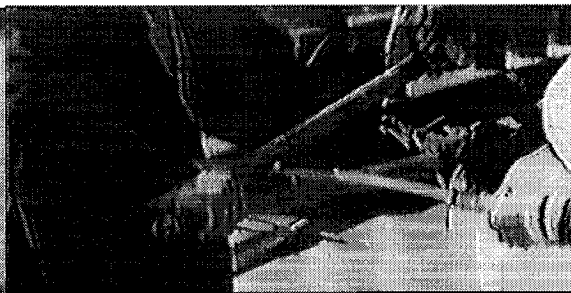


L'ennemi est distrait pendant un moment...

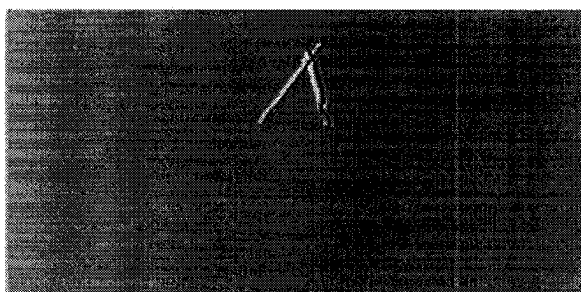
Notre héros attrape la première épée...



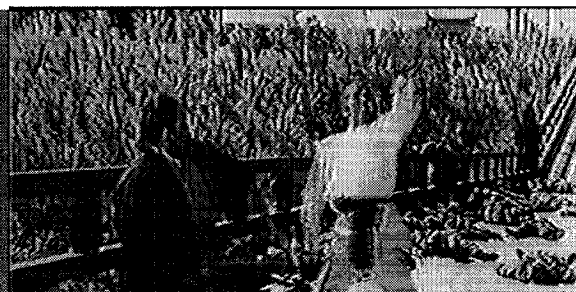
et il le transperce une première fois.



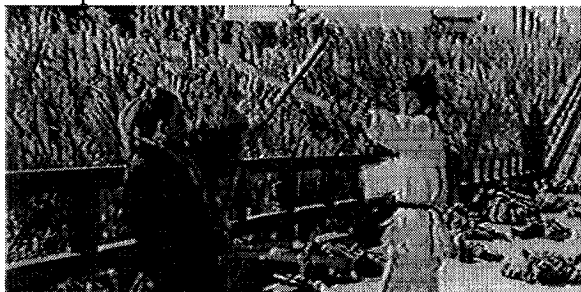
Zoom-in sur la zone attaquée.



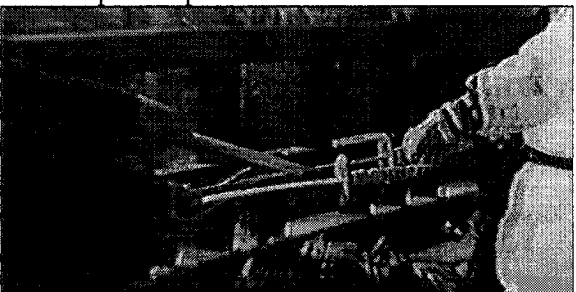
Deux épées retombent. Ce plan est montré au ralenti.



Il attrape une épée...



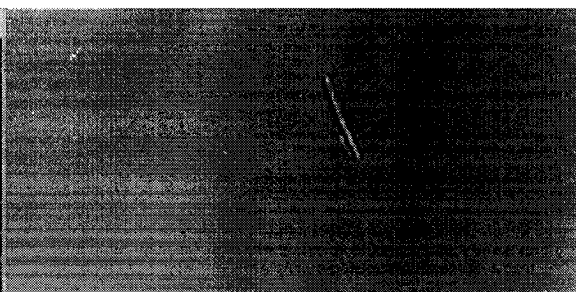
contre-attaque...



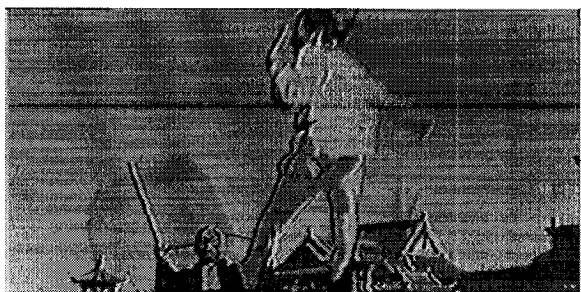
zoom-in sur l'épée qui est coincée...



et l'adversaire fait perdre l'épée au héros.



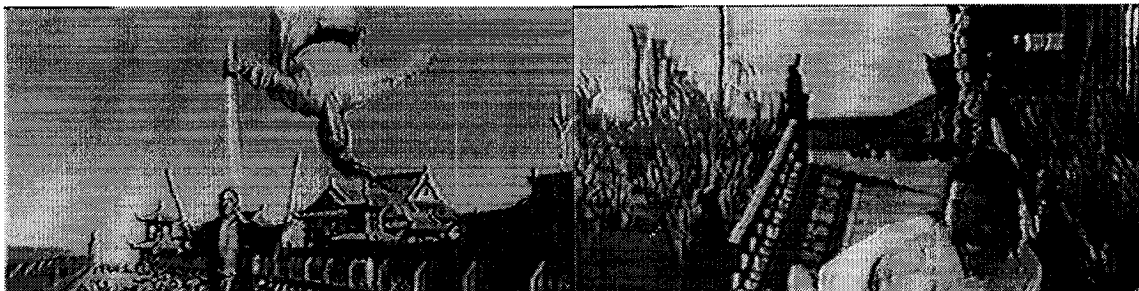
Il ne reste que la dernière épée qui retombe...



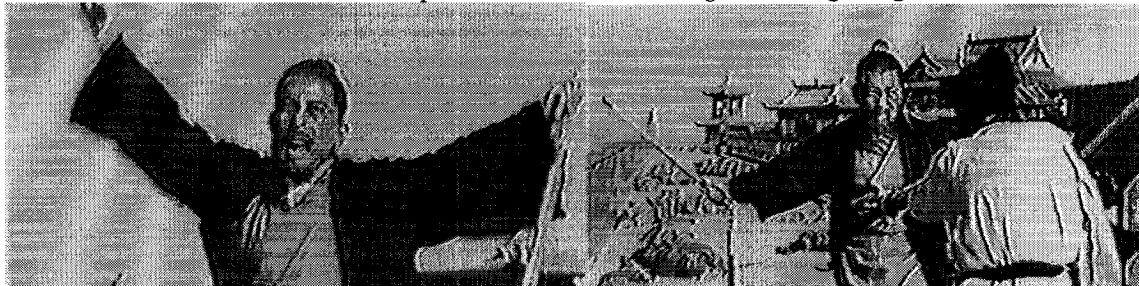
Le héros bondit vers arrière.



Il attrape l'épée au vol.



Continuité du mouvement avec un saut périlleux arrière et atterrissage avec la *rage du tigre*<sup>197</sup>.



L'adversaire s'élance aussi. Remarquez l'ouverture des bras ce qui le rend vulnérable aux attaques.

Plan qui est enchaîné avec le contre-champ, il est atteint mortellement.



Le héros en profite pour saisir une épée retombée...

et il lui coupe le bras.



Puis, il utilise l'épée de l'adversaire qu'il propulse pour faire planter son bras (comme l'a été celui du héros au début).

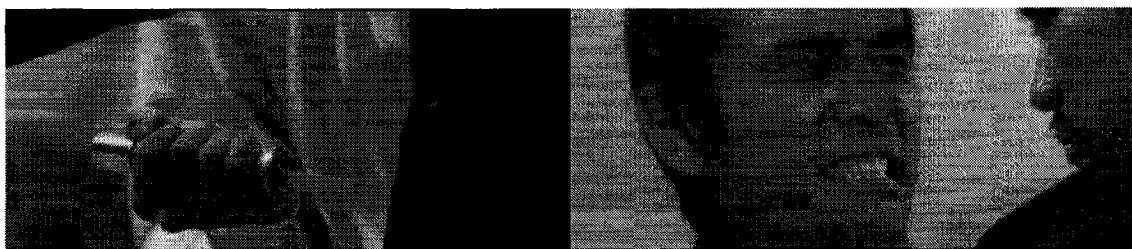


Et le héros pousse son pire ennemi...

en bas du pont vers une mort certaine...

<sup>197</sup> Titre de la version française.

*Blood Brothers,*  
Zhang Che, 1973



Détail de l'attaque du héros incarné par David Chiang, suivi d'un gros plan.



Coup de pied que le héros a reçu de la part de son ennemi.

Plan d'ensemble des premières attaques qu'il reçoit de l'armée. Les guerriers se précipitent sur lui.



Zoom-in et compression de l'espace.

Début de la défense et de l'attaque du personnage en plan buste.



Certains guerriers rebondissent vers la caméra. D'autres sur les côtés pendant que d'autres guerriers surgissent.



Remarquez l'épée dans le champ de la caméra. Attaques à droite et à gauche du héros... et l'impression d'oppression que cette avant-plan crée.





Quand les guerriers qui attaquent n'obstruent pas le champs, on perçoit davantage les figurants qui attendent.

Ici, contre-attaque venue de l'arrière du plan.



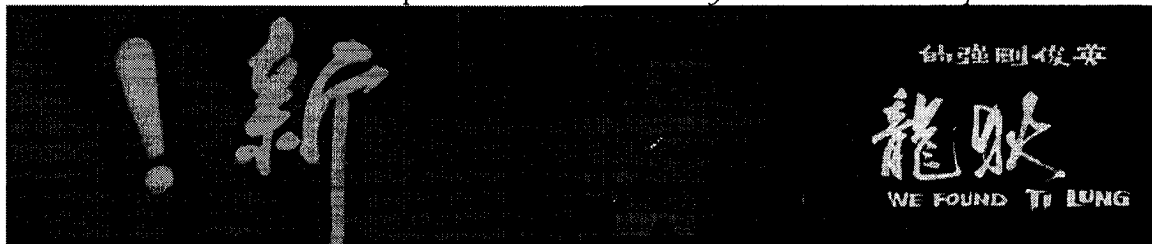
Vue en plan d'ensemble qui fait prendre de l'artificialité de la scène. Quoique les plans montrent le défi extraordinaire que doit affronter le héros – littéralement toute une armée – la mise en scène paraît évidente.

## *Vengeance, Zhang Che, 1970*

*Ce film, d'une incroyable maturité, est un film qui excelle quant à la compression de l'espace. Les prises de vues et le montage contribuent à faire un film extrêmement moderne et met en valeur la chorégraphie et le jeu des personnages. C'est le chef d'œuvre incontesté de Zhang Che qui mérite sans aucun doute d'être découvert. D'abord quelques fragments de la bande-annonce et ensuite le premier combat du film.*



Bande-annonce du film mentionnant que le film affiche un *nouveau style* avec de *nouvelles techniques*...



Nouveau!

Ils ont retrouvé Ti Lung pour faire le film!



Une lettre est remise au protagoniste, joué par Ti Lung pendant qu'un homme se prépare à attaquer.

Il reçoit le couteau. On respecte la logique du 360° car le protagoniste n'a pas pu éviter l'attaque.



Il prend le couteau qu'il a reçu au dos, montré en gros plan...

et il le lance sur un homme qui s'apprête à l'attaquer. Vue du contre-champ.



L'homme qui lui a tiré le couteau entre subitement dans le champ, il est également attaqué par un homme derrière, donc la logique du 360 degrés agit comme un étau qui se referme sur le protagoniste.



Il reçoit un coup au ventre et tente de se protéger et après avoir frapper l'homme en avant-plan, il s'enfuit.



Il regarde sa blessure pendant qu'il est rabattu sur le mur...

Contre-champ sur les ennemis.



Le premier attaque mais le héros esquive à temps, sa hache transperce sa veste.

Il attrape la hache et donne un coup de pied. De cet angle et avec ce cadrage, chaque entrée de...



l'ennemi surgit comme une surprise car nous ne voyons pas ce que voit le personnage. Puis, il doit sortir...



Il atteint certains d'entre eux. [ellipse de temps] Un homme surgit derrière. Remarquez les deux hommes en avant-plan qui semblent être une menace latente.



Il se débarrasse d'un homme. Puis, plan d'ensemble sur la scène qui montre les ennemis auxquels il fait face.



Et d'autres hommes l'attendent en bas du salon de thé. Montré en panoramique vers la droite.

Première attaque, obstruction du champ par les combattants et mise en évidence des couteaux dans le plan. Il les repousse par un coup de hache hors champ. Remarquez l'extrême compression...



Blocage d'une attaque avec la hache...

Blocage d'une autre attaque de l'autre main.  
Remarquez comment ses bras sont ouverts et qu'il est vulnérable...



Il reçoit un coup de pied et tombe à la renverse sur la table et roule pour éviter les attaques. Les ennemis se précipitent dans le champs ce qui accentuent encore la compression de l'espace.



et il renverse la table sur ses adversaires...

Couteau dans le champ rappelant sans cesse la menace.



Changement de direction du personnage. Obstruction du champ par des barreaux et un homme en noir, en avant-plan, se promènent dans le champ.

Des attaquants surgissent abruptement à droite du cadre.



Puis, l'homme en noir surgit et le héros lui donne un coup de hache avant de le projeter sur d'autres adversaires.



Il tombe au sol, on voit sa réaction...

et sa mort soudaine dans l'agonie.



Autre attaque et résultat montré au visage quand le combattant se retourne.

Montage parallèle et *flash-back* qui montre le protagoniste qui joue à l'opéra.



Saut acrobatique de deux guerriers, le héros est au centre... et un duel s'entame avec les deux adversaires.



Esquisse de la part des deux personnages et retour de l'arme qui atteint les deux personnages (celui de droite a l'air de rire mais cette prise a été gardée au montage).



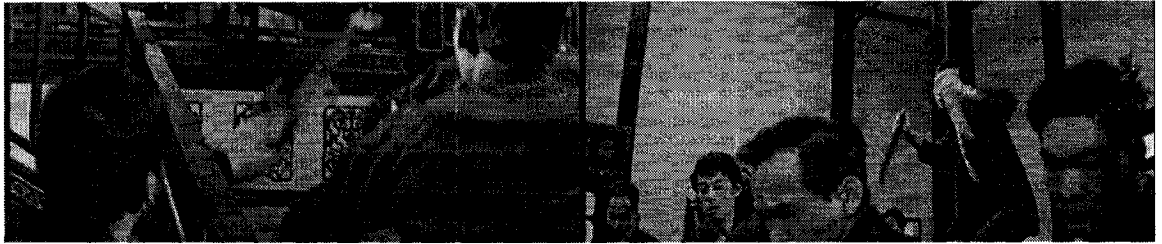
Retour à la scène, le héros est au centre avec ces deux adversaires face à lui. Raccord dans le mouvement.

Les deux combattants se retournent, ils sont touchés violemment. Cadrage saturé par la violence et le sang.



Acculé à une rampe...  
lui.

le héros bascule suite à une table que l'on a poussée sur



Détail de la chute...

un ennemi menaçant, isolé par rapport aux autres  
dans le plan, se prépare à une attaque sanguinaire.



Il saute...

mais le spectateur ne voit pas la manœuvre...



il ne perçoit que les couteaux ensanglantés.  
crevés.

Contre-champ sur le personnage avec les yeux



Il continue son combat et il réussit, sans voir, à atteindre des ennemis. L'espace est encore compressé, ici par le téléphoto.





Démonstration de puissance, il détruit une chaise.

Puis, les autres hommes se reculent, observant la scène.



Plan d'ensemble qui montre l'observation de la foule.

Puis, il s'effondre...



se tordant de douleurs.

Retour sur le *flash-back* de l'opéra avec la performance



du personnage blessé à l'abdomen et se tordant aussi de douleurs. Ici, il tire la tête à l'arrière.



Raccord dans le geste, le personnage fait le même...

Puis il meurt.

## 6.5 L'art de King Hu : le *ying*<sup>198</sup> du cinéma d'arts martiaux

*La poésie du langage l'emporte cette fois sur le combat.*

Julien Fonfrède, 1999.

*A Touch of Zen (...) is (...) a combination of exhilarating, entertaining action and poetic, visual beauty.*

Peter Rist, 2002.

King Hu 胡金銓 est désormais reconnu comme l'un des grands maîtres du cinéma d'arts martiaux. King Hu a réalisé *Come Drink with Me* 大醉侠 (King Hu, 1966) et *The Sons of the Good Earth* 大地儿女 (1965)<sup>199</sup> avec les studios de la Shaw Brothers. Cependant, ses aspirations artistiques concordent difficilement avec les ambitions des grands studios qui cherchent à produire un cinéma davantage commercial. À ce sujet, Peter Rist affirme : «*Perhaps he was already looking for a greater freedom away from the commercialism of the Shaws, and it is evident in Dragon Gate Inn that the director was departing from Western narrative conventions*»<sup>200</sup>. C'est ainsi que King Hu s'exile à Taiwan où il réalise plusieurs films comme *Dragon Gate Inn* 龙门客栈 (1968), *The Touch of Zen* 侠女 (1970), *The Fate of Lee Khan* 迎春阁之风波 (1974), *Raining in the Mountain* 空山灵雨 (1979) et *Legend in the Mountain* 山中传奇<sup>201</sup> (1979), films qui sont les principaux maillons de son œuvre.

---

<sup>198</sup> Partie sombre du symbole *ying yang*, associé au féminin, à l'obscurité, au mystère, au pouvoir de l'énergie interne du *qi kong*, etc.

<sup>199</sup> Ce film a été remanié par la Shaw Brothers et est, pour cette raison, peu l'objet d'analyse. C'est aussi un film de guerre avec des costumes d'époque et donc pas un film de cape et d'épées.

<sup>200</sup> Peter Rist, "A Touch of Hu: A Fan's Notes and an Appreciation", *Offscreen*, October 31<sup>st</sup> 2002, [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/kinghu.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kinghu.html), p.3.

<sup>201</sup> *Raining in the Mountain* et *Legend in the Mountain* ont été tourné en Corée.



Le cinéma de King Hu est une œuvre particulière, sinon unique, dans l'histoire de la chorégraphie et des films d'arts martiaux. Rist le place même parmi les grands réalisateurs de l'histoire du cinéma même s'il est encore largement méconnu. À ce sujet, il affirme :

*King Hu Jinquan (or, Chin-Chuan) is arguably the least appreciated « great director » in world film history. He should be better known as the most significant innovator of wu xia pian (especially the cape and sword genre) and its greatest practitioner. Also, he needs to be recognized as one of the most truly original filmmakers of the 60's and 70's, alongside figures such as Miklós Jancsó (Hungary) Glauber Rocha (Brazil) Santiago Alvarez (Cuba) Andrei Tarkovsky (Russia) and even Jean-Luc Godard (France/Switzerland), all whose artistry has less to do with narrative (story telling) and more with other aspect of film form and style*<sup>202</sup>.

Rist ajoute que les intentions artistiques et stylistiques du cinéaste ne sont pas encore totalement comprises car il a conçu ses films en s'inspirant notamment de la peinture et de la poésie traditionnelle. Rist ajoute : « *Hu was always more interested in Chinese culture and history than its martial arts in particular* »<sup>203</sup>. C'est justement parce que l'intérêt de King Hu réside dans d'autres domaines que celui des arts martiaux que ce dernier a également développé une conception innovatrice et personnelle du cinéma d'arts martiaux, ce qui propulse le cinéma chinois vers un niveau d'expérimentations encore inégalées. Il y a plusieurs raisons pour expliquer la conception originale du genre par le cinéaste: d'abord, il faut signifier que le cinéma de King Hu peut difficilement être apprécié en terme de chorégraphie et d'arts martiaux. King Hu a lui-même déclaré : « *Je ne voulais pas utiliser les vrais arts martiaux, ce qu'on appelle le vrai kung-fu. J'en avais vu des compétitions, je ne trouvais pas ça très beau, et en plus je n'y comprenais rien, et je n'y comprends toujours rien d'ailleurs* »<sup>204</sup>. En fait, la stylisation des mouvements et la manipulation du médium transforment la chorégraphie en un art qui s'éloigne de la véritable pratique des arts martiaux. Par conséquent, la conception de la chorégraphie se

---

<sup>202</sup> Peter Rist, Ibid. p.2.

<sup>203</sup> Peter Rist, Ibid. p.6.

<sup>204</sup> King Hu, entretien avec Charles Tesson, « Calligraphie et Simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, septembre 1984, p.22.

située à l'opposée du pôle réalisme car les chorégraphes ont peu de volonté d'authenticité, ils sont plutôt au service de l'art du cinéaste. King Hu instaure un combat imagé et contrôlé par le médium cinématographique qui dépasse tout ce qui a été élaboré jusqu'alors. Rist affirme à ce sujet : « *Hu establishes himself as the "true" master of cinematic action* »<sup>205</sup>. En fait, King Hu est le véritable initiateur de *l'approche éclatée* de la chorégraphie<sup>206</sup>.

Par ailleurs, l'univers mystique que crée le cinéaste dans certains de ses films réussit à exprimer l'autre versant des arts martiaux : l'énergie du *qi*, la philosophie qui transcende le combat et l'art qui émerge de la culture chinoise. Une des premières études écrites par Hubert Nioret au sujet du film *A Touch of Zen* mentionne ceci :

*C'est un film complètement philosophique, qui montre brillamment comment une idée philosophique (ce qu'est le Zen, précision, rigueur, contrôle de soi, ascétisme, efficacité, loyauté) est incarnée à travers une gestuelle, une action. Les formes diverses de kung-fu sont ici poussées à leur extrême parce que porteuses d'une idée, et, en juste retour, rapportées à leurs origines premières. Le plus grand combat dans A Touch of Zen, c'est le moine dont les plaies laissent couler de l'or et qui se « régénère » face au soleil*<sup>207</sup>.

C'est cette philosophie et ce mysticisme qui transcendent les films de King Hu et qui rendent son cinéma tellement différent. C'est comme si les combats n'étaient plus considérés au premier degré, comme étant un pivot nécessaire à une intrigue, mais plutôt un ensemble de valeurs qui transmettent la spiritualité d'une culture. Et ce phénomène est très difficile à expliquer car il semble que cette impression soit rendue possible grâce à la manipulation du médium tout comme à la lente méditation avec laquelle l'intrigue s'affiche. L'auteur Hubert Nioret termine son article en affirmant ceci :

---

<sup>205</sup> Peter Rist, idem. p.4.

<sup>206</sup> Voir la section 3.4.2.

<sup>207</sup> Hubert Nioret, « Introduction à King Hu », *Positif*, # 169, Mai 1975, p.27.

*Il n'est pas ici question de film d'action pour l'action, qui se complairait dans la violence, mais d'un film qui réfléchit sur son sens et ses moyens, et qui tire sa force et son accomplissement de cette réflexion*<sup>208</sup>.

Rares sont les films qui réussissent à afficher la réflexion et la spiritualité au cinéma mais le cinéma de King Hu, à travers un genre si peu associé à la réflexion, y parvient! Stephen Teo, en abordant le film *The Valiant Ones* 忠烈圖 (King Hu, 1975), décrit comment les valeurs transcendent le combat :

*On the surface, it seems determined to focus on action for the sake of action, like the majority of pictures in the martial arts genre. As it moves from one set piece action scene to another, we learn more about the character and how they fight. Each character impresses us by their dedication and devotion to duty. Hu slowly depicts this small group of fighters as the representation of our wish-fulfillment – people who do a job well out of personal loyalty and devotion for each other, as the government and society around us descend into corruption and incompetence. This is the price of valour which Hu describes in stark and concise terms*<sup>209</sup>.

En d'autres termes, en déployant un récit qui médite sur la progression des événements et permet de connaître plus en détails les personnages, le cinéma de King Hu révèle un ensemble de valeurs qui sous-tendent l'action et transforment radicalement le genre du film d'art martiaux. Cette expression intérieure du cinéma de King Hu, comme l'est l'obscurité du symbole *ying*, procure une nouvelle dynamique jusque-là inexistante dans le cinéma d'arts martiaux.

### 6.5.1 La conception de l'art et l'héroïsme au féminin

*[A Touch of Zen] Part of the intrigue here centres around whether or not she is a ghost, but in the second section she is revealed to be a warrior, indeed, and she leaves her child (conceived during a single, magical night of love) for the scholar to raise, while she fights, for their freedom. This incredible turns of events is one of the many instances in*

---

<sup>208</sup> Hubert Niogret, Ibid., p.27.

<sup>209</sup> Stephen Teo, «Only the Valiant: King Hu and His Cinema Opera», *Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang*, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998, p.23.

*Hu's work which mark it as a feminist before its time, and his next feature film, Yingchun Ge Zhi Fenbo (The Fate of Lee Khan, 1973) presents no fewer than five women in central action roles.*

Peter Rist, 2002.

King Hu est un amoureux de la culture chinoise. Avec une rigueur historique sans pareil, il reflète et réinterprète la culture chinoise en offrant de somptueux récits (qui se situent généralement durant la dynastie Ming) et qui reflètent les luttes de pouvoir et la corruption de cette époque. En attachant un récit plus dense aux films d'arts martiaux, King Hu contribue à afficher les lettres de noblesse d'une culture qui est à première vue populaire. Cette démarche l'oppose à son acolyte Zhang Che, qui a toujours penché vers le cinéma populaire en s'intéressant à des histoires simples basées sur les valeurs des chevaliers du *wu xia*. Contrairement à Zhang Che, King Hu a plusieurs sources d'inspirations tels que certains grands cinéastes comme Fei Mu 费穆 et Kurosawa; la poésie chinoise et les idées de certains écrivains comme Lao She 老舍; l'architecture traditionnelle chinoise; l'histoire de la Chine et l'opéra chinois. C'est ainsi que le cinéaste conçoit un cinéma qui se distingue des autres réalisateurs chinois et même ceux provenant de Hong Kong. Lui-même peintre et ancien graphiste, il aborde le cinéma avec des images stylisées et une poésie de laquelle émane la grâce et l'élégance. Son cinéma, qui accorde une égale importance au fond et à la forme<sup>210</sup> du film, est celui qui rapproche le plus le genre populaire *wu xia* au cinéma d'auteur.

King Hu est un cinéaste est très méticuleux quant aux reconstitutions historiques. Une anecdote racontée par Stephen Teo mentionne que le réalisateur a fait construire un village fantôme dans un studio à air ouverte pour le film *The Touch of Zen*. Ce plateau est resté

---

<sup>210</sup> Généralement, les cinéastes des films d'arts martiaux accordant plus d'importance à la forme qu'au fond, en d'autres termes, ils misent davantage sur la mise en scène et moins sur la profondeur du récit.

intouché pendant neuf mois et finalement King Hu a décidé d'y mettre le feu pour qu'il ait l'air véritablement authentique<sup>211</sup> ! Ou encore, King Hu raconte son aventure quant à l'utilisation de costumes authentiques dans le film *The Faith of Lee Khan* : « *Le costume de Lee Khan est authentique par exemple, et il était si fragile que je devais recoller des morceaux d'étoffe et le protéger des insectes* »<sup>212</sup>. Ce souci du détail rend les films de King Hu distincts car ils ne sont pas les produits dérivés d'une scène de montage, comme le sont les films des grands studios. Au contraire, les films de King Hu ont de la finesse jusqu'aux petits détails.

King Hu est aussi remarquable pour sa mise en scène : ses plans impressionnistes sont chargés d'une poésie exceptionnelle, il porte une attention hors du commun pour les compositions amplifiées par la profondeur de champ, il dynamise aussi sa mise en scène par de majestueux mouvements de caméra et sa maîtrise du montage crée un cinéma étonnant.

Par ailleurs, il est à souligner qu'à cette époque, le genre est essentiellement dominé par les héros mâles. King Hu (contrairement à Zhang Che) se sert de l'héroïne féminine en réintroduisant une figure qui existait dans le cinéma de Shanghai des années vingt. King Hu a donc une approche complètement différente de Zhang Che dans les films : les femmes sont égales aux hommes et non pas toujours affichées comme des victimes et des personnes faibles comme c'est le cas dans l'univers masculin de Zhang Che. Dans son cinéma, King Hu effectue une place aux femmes qui ont une force de caractère, une conviction profonde en leurs valeurs et une fière indépendance. À ce propos, Teo affirme : « *Come Drink with Me introduced the figure of the woman warrior, creating a character type that could stand as tall as her male*

---

<sup>211</sup> Stephen Teo, «Only the Valiant: King Hu and His Cinema Opera», **Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998, p.20.

<sup>212</sup> King Hu, entretien avec Michel Ciment, « Entretien avec King Hu », *Positif*, # 169, Mai 1975, p.32.

*counterpart without losing her essential feminine qualities*»<sup>213</sup>. Cet héroïsme féminin est brillamment interprété par Cheng Pei Pei 郑佩佩 qui affiche un personnage au caractère résolu et déterminé dans ses convictions et valeurs. François et Max la décrivent comme suit dans *Come Drink with Me* de King Hu : « *Distante et gracieuse, magistrale et fragile, Cheng Pei Pei incarne le va-et-vient entre la rigueur esthétique et la romance martiale qui inspire King Hu* »<sup>214</sup>. De plus, elle transposait la grâce et l'élégance acquise par sa formation de ballet à la chorégraphie.

La conception de l'art de King Hu, ses influences et la remise en scène d'héroïnes féminines rendent son cinéma distinct et même en avance sur son temps. Ses films ont une grande portée sur la nouvelle vague de Hong Kong du début des années quatre-vingts, notamment sur le réalisateur et producteur Tsui Hark 徐克; sur le cinéma et la chorégraphie de Ching Siu-Tung 程小东 et même sur le rapport à la culture chinoise du cinéma de Ann Hui 许鞍华. Mais son cinéma se distingue aussi de la relève qui va poursuivre dans le genre car il combine d'une manière unique un art ancestral et un art contemporain, c'est à dire l'opéra chinois et le cinéma.

---

<sup>213</sup> Stephen Teo, «Only the Valiant: King Hu and His Cinema Opera», **Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998, p.22. Cependant, l'avis de que tous les critiques, comme le témoigne l'analyse récente de Bérénice Renaud. Cependant, son point de justification, la question de "l'essence" est hautement discutable. Elle affirme ceci : "*Reshuffling the boundaries of gender at the level of performative and masquerade, the martial arts film betrays a real anxiety about femininity as essence, and not only about female power. Do women exist? Or are there only characters dressed and made up as women, who fight as well as men*", Bérénice Reynaud, « The Book, the Goddess and the Hero: Sexual Politics in the Chinese Martial Arts Film », *Senses of Cinema*, [www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual\\_politics\\_chinese\\_martial\\_arts.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual_politics_chinese_martial_arts.html), p.6.

<sup>214</sup> François et Max Armanet, **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Turin, 1988, p.76.

### 6.5.2 Le cinéma-opéra de King Hu et son approche de la chorégraphie

*Le kung-fu, les histoires de Shaolin, tout ça je n'y comprends rien.*

King Hu, 1984.

*Séquence-miroir d'un film où les combats d'arts martiaux deviennent des ballets dans l'espace, ballets irréalistes, mais non moins efficaces pour la poursuite du sens profond du film, ballets abstraits tant leur irréalisme est poussé au-delà de toute limite.*

Hubert Niogret, 1975.

*I've always taken the action part of my films as dancing rather than fighting. Because I'm very interested in the Peking Opera, and particularly its movement and action effects, although I think it's difficult to express them adequately on stage... the limitation are too great.*

King Hu, 1975.

Il est surprenant de lire qu'un réalisateur a fait des films s'inscrivant dans le genre *wu xia pian* tandis qu'il admet ne rien connaître aux arts martiaux. En effet, King Hu a plutôt été influencé par un autre modèle : « *Quand j'étais enfant, j'avais vu de l'opéra de Pékin en grande quantité, j'ai décidé que se serait bien de se servir de l'opéra de Pékin* »<sup>215</sup>. Plus surprenant encore, même si la fonction de « *chorégraphe d'arts martiaux* » existait dans le cinéma chinois depuis les années vingt<sup>216</sup>, King Hu a toujours proclamé qu'il était le premier à l'inscrire au générique avec son film *Come Drink with Me* :

*The term "martial arts director" actually started with me in using Han Yingjie (...) It was quite difficult for me to handle the action (...) I studied his martial arts moves and selected the best. (...) Han Yingjie was the person who helped me the most so I had to give the credit where it was due*<sup>217</sup>.

<sup>215</sup> King Hu, entretien avec Charles Tesson, « Calligraphie et Simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, septembre 1984, p.22.

<sup>216</sup> Chen Mo ne précise pas sa source mais il affirme qu'en 1927 il y a 2 films qui utilisent Reng Yu Tian 任雨田 comme « directeur d'arts martiaux ». Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.234. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社. Voir chapitre 4 sur le cinéma de Shanghai.

<sup>217</sup> King Hu, entretien avec Hirokazu Yamada, « King Hu's Last Interview », *Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang*, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998, p. 75.

En fait, ayant été un élève de l'opéra de Beijing jusqu'à la fin des années quarante, c'est cet héritage culturel que King Hu insère au cinéma. L'expert en ce domaine est certainement Stephen Teo qui résume les éléments comme suit :

*Hu utilises the precise rhythmic tempo, the exaggerated frills and gestures, the mimetic action, the pratfalls, somersaults, foot stomping, the technical effect of smoke to emphasise space, the shrill dissonance of huqin strings and haidi trumpets, the striking percussion of dramatic signatures and flourishes – all found in Beijing opera or its variations in the regional operas – and made a part of his cinema repertoire. These became the defining strokes of Hu's style<sup>218</sup>.*

Chaque geste devient plus signifiant que le combat lui-même car comme pour l'opéra, ils sont le symbole de moments cruciaux qui tendent à signifier au spectateur la profondeur de l'acte engagé. Par exemple, dans le film *Come Drink with Me*, film qui contient déjà, de façon embryonnaire, les éléments de styles de King Hu, le spectateur assiste à de longues suspensions du récit précédant l'affrontement ce qui amène le spectateur à réfléchir sur le motif de ce dernier. De plus, comme pour l'opéra, le jeu des regards<sup>219</sup> est mis de l'avant et seule la musique fait ressentir la marche du temps.

Peggy Chiao Hsiung-ping identifie différentes caractéristiques propres à l'opéra comme l'importance de l'entrée dramatique des personnages qui prennent une pose ou effectue un geste qui les identifie. Dans l'opéra, chaque personnage a une gestuelle qui lui est propre<sup>220</sup>. Par ailleurs, Chiao note aussi que le combat dans ses films est très semblable à celui que l'on retrouve dans l'opéra, elle affirme : « *The fighting in Peking opera is like dance, its moves and arrangement are concerned with visual grace* »<sup>221</sup>. Elle affirme que le film de King Hu *Raining in the*

---

<sup>218</sup> Stephen Teo, «Only the Valiant: King Hu and His Cinema Opera», Ibid., p. 20.

<sup>219</sup> Cheng Pei Pei affirme que King Hu lui a enseigné à utiliser ses yeux comme moyen expressif. Cheng Pei Pei, Ibid., p.90.

<sup>220</sup> Voir amplification et individualisation, chapitre 2.2.

<sup>221</sup> Peggy Chiao Hsiung-ping, « The Master of Swordplay », *CineMaya*, # 39-40, 1998, p. 75.



*Mountain* est semblable à un grand ballet ce qui correspond aussi à mon observation de la chorégraphie.

À la manière du cinéma japonais, le cinéma de King Hu implique la notion de rituel. Max Tessier décrit de manière suivante le combat de sabre dans les films de Kobayashi dans le cinéma japonais, description qui ressemble à la sophistication présente dans le cinéma de King Hu :


*Les lentes manœuvres d'approches des combattants, dont les pieds glissent sur les lattes cirées de la résidence du seigneur Iyi, sont suivies d'attaques spectaculaires au cours desquelles Hanshiro transperce avec science ses ennemis, tandis que les shoji volent en éclat et que jaillissent des flots de sang des carotides tranchées<sup>222</sup>.*

Avec cette même précision et stylisation, le film *Come Drink with Me* montre un combat qui s'enclenche entre l'héroïne et les malfrats qui ont enlevé le fils d'un membre du gouvernement. King Hu, contrairement à Zhang Che, n'emploie jamais le ralenti pour montrer certains détails de la mise en scène, il dynamise l'action en utilisant l'accélééré combiné avec un montage frénétique. Par ailleurs, la chorégraphie joue beaucoup avec ce que j'appellerais *l'art de la suggestion*. En rassemblant des fragments d'actions, King Hu réussit à suggérer une action qui n'est pas montrée dans son entièreté. Par exemple, dans la scène d'ouverture de *Come Drink with Me*, un combattant, filmé en plan taille, tournoie sur lui-même avec son sabre et abat ainsi plusieurs opposants. Puis, il enfonce vers le bat son sabre pour le retirer taché de sang et un geyser de sang, provenant de l'extérieur du cadre, gicle sur lui. Dans cet exemple, l'action n'est pas montrée car elle se déroule hors cadre. Ainsi, le spectateur ne perçoit que le résultat de cette action et imagine l'acte qui vient de se produire, d'où l'idée de la forte suggestion présente dans le cinéma de King Hu. Cette idée de

---

<sup>222</sup> Max Tessier, *Images du cinéma japonais*, Henri Veyrier, Paris, 1981, p.74.

suggestion est semblable à la stylisation présente dans l'opéra, car les mouvements doivent à la fois *exprimer* l'idée du combat et aussi *stimuler* la foule<sup>223</sup>. Donc, on n'assiste pas à un véritable combat mais à une idée suggérée pour atteindre ces deux objectifs. Par conséquent, on remarque avec quelle similarité *l'art de la suggestion* de King Hu et la chorégraphie de l'opéra sont semblables.

Un autre exemple de *l'art de la suggestion* dans *Come Drink with Me* est un combattant qui repousse un adversaire hors cadre et tranche la main de ce dernier d'un coup de sabre. À l'écran, on voit que le geste du bras et ensuite le combattant retire la main tranchée de son adversaire. Avec cet autre exemple, on perçoit aussi le résultat de l'acte sans en voir l'acte, ce qui économise les effets spéciaux reliés à la mutilation des membres... Même stratégie utilisée avec la protagoniste (interprétée par Cheng Pei Pei 郑佩佩): à un moment, elle est entourée d'une foule d'ennemis. Lorsqu'ils foncent sur elle, on la perçoit en plan taille rapproché évitant toutes les épées qui passent au dessus de sa tête. Quand on revient au plan d'ensemble, tous les combattants tombent autour d'elle. C'est ainsi que le film *Come Drink with Me*  institue le style de King Hu : celui d'un *cinéma de l'abstraction* car l'action se déroule souvent entre deux plans et est reconstruite dans l'esprit du spectateur.

Analyser sous un autre angle, King Hu semble pallier son incompréhension (ou son désintérêt) des arts martiaux par un jeu avec le médium. Puisque le véritable combat n'est pas suffisamment esthétique, il décide de contourner un aspect essentiel du genre pour construire un spectacle unique, une expérimentation avec le médium, tout particulièrement à l'aide du montage. King Hu utilise ce que David Bordwell appelle le « *constructive editing* »,

---

<sup>223</sup> Caractéristiques abordées au chapitre 2.2.


méthode qui permet de lier des fragments d'actions par le montage<sup>224</sup>. Reconstitué par le spectateur, les scènes de combat deviennent ainsi dynamiques et puissantes. Par exemple, toujours dans *Come Drink with Me*, King Hu enchaîne quelques plans à une vitesse éclair : Cheng Pei Pei, pour se défaire de l'encerclement d'ennemis, jette par dessus son épaule de l'alcool, sort un couteau de sa bottine, se penche vers l'arrière, attaque hors-champ et finalement se dégage du cercle. Pour mettre en scène cette action, il utilise que quelques secondes ce qui contribuent à condenser l'action à ce qu'il y a d'essentiel. En fait, lors d'un visionnement normal, l'œil a du mal à capter le plan où elle évite le couteau tellement il dure une fraction de seconde mais l'impression de danger est certainement captée par le spectateur. Sur ce sujet, Bordwell émet le commentaire suivant: «*Hu makes his action faster than the eye – and even, it seems, the camera – can follow. We do not see the action so much as glimpse it*»<sup>225</sup>. Cette magnifique séquence de montage démontre l'esprit de concision et d'efficacité du réalisateur au montage ce qui crée un dynamisme visuel unique à cette époque.

Cette conception de l'action, imagée par de brefs fragments et combinée avec un montage rapide et aiguisé instaure une des plus belles démonstrations de *l'approche éclatée* de la représentation qui soit. Rappelons que cette approche s'éloigne de la pratique réelle des arts martiaux et crée des effets qui sont impossibles dans la réalité. Ainsi, avec les connaissances limitées – pour ne pas dire absentes – de King Hu concernant le kung-fu, le cinéaste contribue à créer une image unique des combats au cinéma, notamment en exploitant *l'art de la suggestion*. Il illustre également certains aspects fantastiques présents dans les romans de

---

<sup>224</sup> Il définit ce concept comme suit: "An action [...] is broken up into bits, each one rendered in a separate shot, and viewer constructs a unified action out of the details", David Bordwell, «Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse», *Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang*, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998, p.33.

<sup>225</sup> David Bordwell. *Ibid.*, p.33.

cape et d'épées chinois/*wu xia*, comme l'envolée subite des personnages. La fameuse scène de la forêt de bambous dans le film *A Touch of Zen*  est probablement la séquence notoire qui permet de reconnaître la fantaisie de King Hu dans l'illustration des combats et sa maîtrise exceptionnelle du médium. Bien que cette scène soit inspirée de l'opéra<sup>226</sup>, le sujet s'exprime dans un art qui ne peut avoir lieu qu'au cinéma : les corps perdent leur gravité et s'envolent dans l'espace pour ainsi créer une dynamique et une imagerie qui sont uniquement possible par le biais du médium cinématographique. En effet, grâce au montage, le spectateur assiste à l'envolée des personnages principaux et à l'attaque fatale amorcée de la cime des bambous. En enfilant un enchaînement rapide de plans, King Hu réussit à créer l'illusion que cette attaque ultime prend son énergie de la tombée du ciel de l'héroïne et il réussit cela grâce au montage. Le cinéaste arrive, comme René Clair l'avait imaginé, à créer un moment de « cinéma pur ». Il affirmait d'ailleurs à ce sujet « *qu'un fragment de film devient du cinéma pur dès qu'une sensation est produite à l'aide de moyens purement visuels* »<sup>227</sup>. Ici, le montage et la succession rapide de plans permettent de créer un spectacle qui repousse les limites de l'imagerie du combat au cinéma. Cette mise en scène est l'une des plus spectaculaires de l'époque.

Par ailleurs, comme élaboré dans la première partie, *l'approche éclatée* favorise la légèreté des corps et une plus grande liberté de mouvements. Ainsi, avec l'envolée spectaculaire des personnages dans cette séquence, on peut certes admettre que King Hu se libère des

---

<sup>226</sup> King Hu, au sujet de la scène de la forêt de bambous : « *Xu Feng court puis s'arrête et Bai Ying lui fait une sorte de courte échelle pour la propulser en haut d'un arbre. Le montage permet de montrer les mains de Bai Ying qui la propulsent puis son saut jusqu'en haut. C'est un mouvement qui vient de l'opéra de Pékin ; Xu Feng sautait à l'aide d'une trampoline, au montage elle donne l'illusion de s'envoler* ». King Hu, entretien avec Charles Tesson, « Calligraphie et Simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, septembre 1984, p.22.

<sup>227</sup> René Clair *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, 149.

contraintes physiques du réel pour créer un spectacle unique. King Hu manipule le médium pour recréer les effets fantastiques et du coup, il devance son temps<sup>228</sup> pour influencer le cinéma qui émerge au milieu des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix. À ce sujet, Bordwell affirme: « *King Hu is masterful in holding the frame edge until it can burst in with maximum impact* »<sup>229</sup>.

De plus, Bordwell émet la même hypothèse que Stephen Teo en affirmant que le sujet, c'est-à-dire les exploits chevaleresques qu'accomplissent les héros du *wu xia*, provoque une révolution esthétique qui a pour but de trouver, avec le médium, des manières plus efficaces pour représenter ces exploits. Dans le même sens que King Hu en exergue, qui avoue la limitation physique des combats sur scène, Bordwell écrit :

*The wuxia pian in the 60's induced the audience to imagine that the hero has mastered all the skills of martial arts chivalry. Again, this stylistic norm runs against the idea that the hero's feat should be executed in a single take; cutting allow the filmmaker to suggest what could have been shown only with costly and perhaps unconvincing special effects*<sup>230</sup>.

En somme, c'est pour avoir atteint les principes fondamentaux de ce qu'est le cinéma dans l'âme que King Hu n'est pas uniquement remarquable pour sa contribution dans le genre du cinéma d'arts martiaux mais pour le cinéma au sens large.

---

<sup>228</sup> L'art de King Hu a été apprécié tardivement et il reste encore grandement méconnu en Occident.

<sup>229</sup> David Bordwell, Ibid., p.35.

<sup>230</sup> David Bordwell, Ibid. p.33.

## *Come Drink with Me, King Hu, 1966*

*Dans le cas de King Hu, la séparation des plans donne une meilleure idée du montage et à quel point King Hu morcelle des fragments d'action. Cependant, il ne faut pas oublier que la vitesse frénétique du montage offre parfois qu'une brève apparition difficile à distinguer. Cependant, la vitesse permet de créer du sens et elle rend l'action hautement dynamique. Il faut aussi remarquer comment la chorégraphie est stylisée : Chang Pei Pei, qui a une formation de danseuse, offre une performance gracieuse et une chorégraphie imprégnée de beauté.*



Plan demi-ensemble pour montrer les attaquants qui | Elle boit tranquillement son thé.  
tournoient autour de la protagoniste.

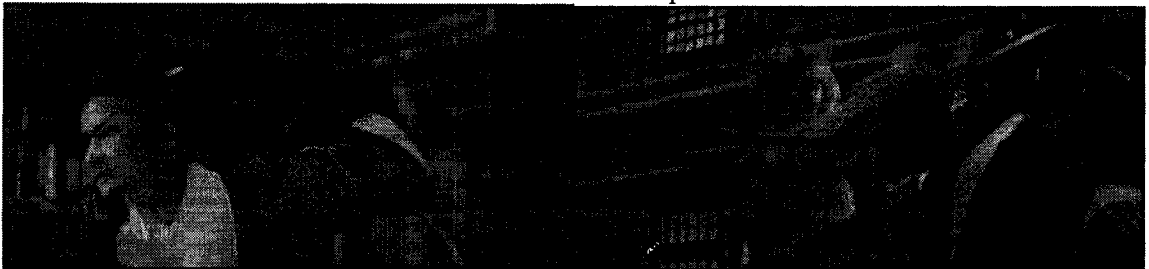


Diversion: elle lance son thé à l'attaquant qui tente une approche sournoise derrière son dos. Puis, elle se penche.



Insert sur un couteau dissimulé dans sa botte...

raccordé avec son mouvement vers l'arrière pour éviter une attaque...



qui est suivi d'une extension de son corps pour amorcer une attaque hors champ.

King Hu montre le résultat de l'attaque.



Point de vue différent du corps qui s'effondre vers  
La caméra.



| L'héroïne se dresse. Son regard fait penser à l'opéra  
chinois.



Contre-champ sur deux ennemis.



Avancée dangereuse de la protagoniste montrée en plan  
américain.



Attaque et défense en plan séquence, appuyé d'un panoramique vers la droite. La protagoniste évite le coup  
en reculant le haut de son corps vers l'arrière (souplesse  
de la danse) et elle esquive ainsi une attaque des  
ennemis.



Elle atteint légèrement l'ennemi de gauche.

Elle se retourne pour attaquer l'autre et le pousse un  
peu plus loin...



Puis, elle effectue un blocage de l'épée de l'ennemi  
de gauche, toujours dans le même plan. | Elle s'attaque encore à l'ennemi de droite tandis que  
l'ennemi de gauche revient à la charge.



Finalement, la protagoniste embroche ses deux ennemis en même temps!

Contre-champ sur leurs réactions.



La protagoniste esquive les épées qui volent au-dessus d'elle et elle recule son corps vers l'arrière.

Elle donne un coup de pied sur le bras de l'un des combattants, ce qui lui fait perdre son épée.



Puis, elle culbute sur la table pour se libérer de ses adversaires alors que les autres s'effondrent à l'arrière du plan. Plan d'ensemble montrant que le résultat...

Retour sur la protagoniste en position de combat.



Une autre attaque de groupe se prépare...

puis on voit, en plan rapproché, une foule d'épées ...



qui virevoltent au-dessus d'elle...

et tout le monde s'effondre quand on retourne au plan général. Tout est dans la suggestion et l'imagination du spectateur.



## *Touch of Zen et le balai aérien, King Hu, 1970*

Séquence de combat typique de King Hu. Le cinéaste joue avec l'art de la suggestion du cinéma et la capacité d'association du spectateur. Pour relier les actions et la chorégraphie élaborée, le montage est une partie essentielle afin de stimuler la suggestion. Ce film est visionnaire grâce au rythme rapide de l'enchaînement des plans et aux raccords dans le mouvement. Ainsi, le spectateur n'y voit que du feu!

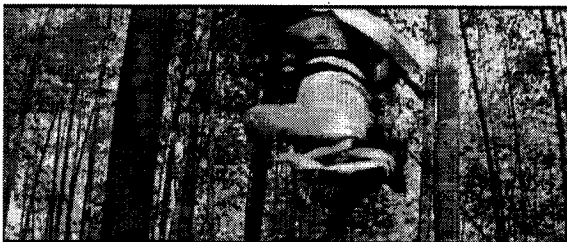


Préparation pour le saut en hauteur. La protagoniste, Hsu Feng, se donne un élan et son équipier la propulse dans les airs. King Hu effectue un *jump cut* vers l'arrière, passant d'un plan demi-ensemble à un plan d'ensemble mais il y a un raccord dans le mouvement.



Détail rapproché de l'envol de la protagoniste appuyé d'un panoramique vers le haut.

Plan en contre-plongée de son ascension.



Culbute dans l'espace...



raccordé avec l'amorce du saut du coéquipier. En arrière plan, on perçoit la continuité du saut de la protagoniste.



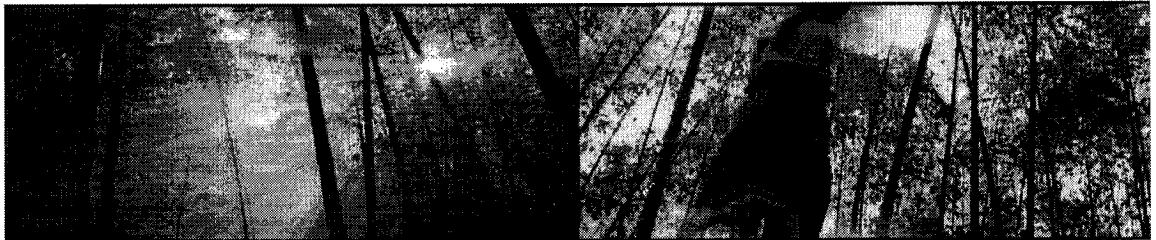
Détail du saut de l'homme en contre-jour.



Saut de la femme, cadré différemment mais aussi en contre-jour.



La femme bondit. Le contre-jour fait percevoir que les silhouettes, ce qui accentue le mysticisme de la séquence.



Plan de transition de la forêt de bambous qui fait penser aux plans de Kurosawa dans *Rashomon*.

Arrivée de la protagoniste sur l'arbre. Elle s'accroche à la cime des bambous.



Amorce du mouvement de la descente.

Détail du mouvement poursuivi dans le même plan.



Elle franchit en diagonale descendante le plan.

Plan de coupe de deux observateurs captivés par la scène.



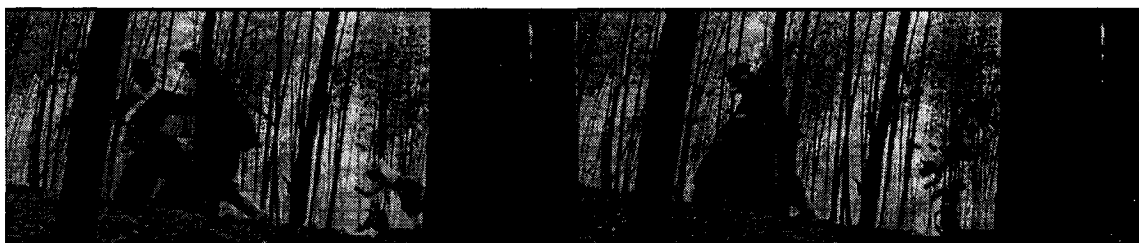
Descente vue en plan demi-ensemble.

Traversée de haut en bas de la protagoniste appuyée d'un travelling



Personne ciblée. Zoom-in sur l'adversaire A qui donne l'impression d'avoir le point de vue de l'héroïne et de sa décente.

Attaque surprise; l'épée entre dans le champ du plan.



Retour en plan d'ensemble qui montre deux actions simultanées : l'attaque en avant-plan de l'homme et le bond de la protagoniste en arrière plan.



On revient sur le coéquipier pour détailler son action: il transperce l'adversaire B. Il s'effondre hors-cadre.

Montage parallèle avec l'adversaire A (blessé au même moment que l'adversaire B) et il s'appuie contre un bambou, et s'affaisse. Il sort du cadre ...



tandis que la protagoniste se relève dans le même plan.

*Dans la dernière partie illustrée, le montage fait l'économie de la chorégraphie et relie les deux meurtres avec le montage parallèle. Pendant que nous voyons une amorce d'épée qui entre dans le plan pour tuer l'adversaire A, le coéquipier attaque l'adversaire B. Puis, une fois que l'adversaire B s'est fait embrocher, on perçoit le même résultat sur l'adversaire A. Cette séquence est à la fois une œuvre chorégraphique et un moment de cinéma remarquable.*

## Chapitre 7

Bruce Lee 李小龙: la légende du dragon de feu

## Bruce Lee 李小龙: la légende du dragon de feu

*Bruce was constantly looking for ways to express his love for Chinese culture and philosophy through film.*

Linda Lee Cadwell, 2000.

*I stayed at his house in Kowloon for about three weeks, and whenever there would be a lull in the shooting we would retire to Bruce's study and listen to music or just talk. During one such occasion, he explained that by making people aware of this particular facet of Chinese culture, they would begin to appreciate other aspects of Chinese life as well and that this would ultimately help promote better understanding between East and West.*

Dan Isonato, 2001.

Le règne flamboyant des studios des *Shaw Brothers* et du cinéma mandarin s'estompe avec l'arrivée de Bruce Lee dans les années soixante-dix. Durant cette période, des films à grand déploiement montrant des chevaliers et leurs exploits à l'époque dynastique, le cinéma d'arts martiaux passe à une ère moderne (le combat entre les gangs de rue et la vie dans les villes) où le kung-fu est roi. De façon générale, le début des années soixante-dix tend vers une représentation des combats sans arme<sup>231</sup>. Comme on a l'a précédemment remarqué, le film *Vengeance* 报仇 (Zhang Che, 1970) semble être un point tournant car il montre plusieurs combats à mains nues. Un autre film, qui est un précurseur de la représentation du combat présente dans les films de Bruce Lee est *The Bloody Fist* 荡寇滩 (Ng See-Yuen 吴思远, 1972, choré.: Yuen Wo Ping 袁和平). Le réalisateur explique la chorégraphie comme suit :

*We [Ng See-Yuen & Yuen Wo Ping] simply used a mixture of Japanese karate and Chinese kung-fu. I had felt the lack of any realism in the fight scenes in The Chinese Boxer when I worked on the film, and so I thought it might be a good idea to use a cast of genuine martial artists in my own film. [...] The film was an immediate success; everyone was struck*

---

<sup>231</sup> Ce qui explique, selon Stephen Teo, la différence entre le cinéma de kung-fu et le cinéma de cape et d'épées nommé *wu xia pian*. Le kung fu consiste à un combat à main nu tandis que le *wuxia* est un combat avec l'épée.

*by the forcefulness of the unarmed combat scenes, and by the novelty of not using any stuntmen*<sup>232</sup>.

Avec les films de Bruce Lee, la chorégraphie change dramatiquement et l'on assiste au passage entre le cinéma mandarin *wu xia pian* et celui du kung-fu. Lee a un énorme impact dans le cinéma d'arts martiaux. Dû à son immense popularité, il est le responsable de la propagation des films d'arts martiaux et de la percée du cinéma de Hong Kong à travers le monde entier. Grâce à ses qualités de combattants, il est aussi un icône quant de *l'expression de puissance*<sup>233</sup> au cinéma car ce n'est pas tant par les effets que peut produire le cinéma qui démontre la puissance de Bruce Lee : ce dernier incarne purement et simplement la puissance. Raymond Chow, le producteur de la *Golden Harvest* 嘉禾 qui lui a laissé sa chance à Hong Kong, décrit l'apport de Bruce Lee dans le cinéma d'arts martiaux comme suit:

*In the field of martial arts and cinema, Lee surpassed everybody. He was the pioneer in bringing Chinese films into the international market. Without his magnetic personality and his unique skills in kung fu, I believe Chinese films would not have the position it has in world cinema*<sup>234</sup>.

Étrangement, on ne retrouve aucun ouvrage qui analyse de façon détaillée la chorégraphie et la mise en scène des films de Bruce Lee. Dans la prochaine section, on analysera ces éléments en tentant de comprendre ce qui attire le plus dans les films de Bruce Lee.

## 7.1 Bref aperçu des analyses typiques et de la personnalité de la légende

Afin de démystifier une part du mythe entourant Bruce Lee, on remarque que les critiques cinématographiques ont recours à la thématique des films de Bruce Lee pour comprendre

---

<sup>232</sup> Ng See-Yuen, « Ng See-Yuen: an Interview », *A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p. 143.

<sup>233</sup> *L'expression de puissance* se distingue de la *démonstration de puissance*. L'expression passe par l'individu qui peut arriver à exprimer la puissance par son corps tandis que la démonstration fait appel à des objets.

<sup>234</sup> Raymond Chow, « Critical Evaluation of Lee's Films », *The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon*, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000, p.26.

pourquoi cet acteur était si populaire. Le fervent esprit nationaliste exprimé dans ses films en est un exemple. Sek Kei 石琪 écrit :

*A part of his own unique personality and skills in kung fu, his film satisfied the audience's nationalistic sentiment, expressing the Chinese people desire to go all out and make their country strong again as they face the prejudice. [...] The insistence on nationalistic pride, the way of not being afraid of the strong thus winning respect in foreign countries, finds resonance among the weak and the minorities<sup>235</sup>.*

Un critique taiwanais décrit le nationalisme présent dans les films de Lee tout en abordant le sentiment d'une nation en perte de confiance depuis la guerre de l'opium. Cai Guorong 蔡国荣 décrit comment Lee a réveillé le sentiment nationaliste non seulement chinois mais de toutes les minorités ethniques:

*Lee's breaking of the sign that read 'Chinese and Dogs Are Not Allowed' and his forcing Wei Ping'ao to swallow the sign 'Sick Men of East Asia' reinforces the theme of wiping out China's nationalistic shame and weakness for a hundred years. This finds resonance not only among Chinese but among all coloured peoples. This is the chief reason why Bruce Lee has become an international idol<sup>236</sup>.*

Comme ces commentaires le démontrent, on peut remarquer que les thématiques des films de Lee ont une très grande influence auprès du public. Cependant, le contenu politique ne suffit pas expliquer son succès et surtout, n'explique pas en quoi exactement consiste son art? Le documentaire *Bruce Lee, the Legend* (Léonard Ho, 1977) nous en donne une idée: « many of the moves Bruce used in his films were designed more for a dramatic effect. (...) It is also true that much was a accurate exhibition of his art ». En fait, on peut déduire que l'art martial transcende dans les films que Lee incarne et ceci, sans effet cinématographique ou éblouissement de sang : le spectateur constate l'expression de la puissance à son état le plus cru. À ce sujet, Marilyn D. Mintz affirme : « *Fists of Fury doesn't have the sophistication of Enter the Dragon, but one makes allowances because the Bruce Lee character has enough character to carry the film, rough though it may be*

<sup>235</sup> Sek Kei, « Critical Evaluation of Lee's Films », Ibid., p. 26.

<sup>236</sup> Cai Guorong, « Critical Evaluation of Lee's Films », Ibid., p. 26.

*without the mastery of technique* »<sup>237</sup>. Comment cette expression des arts martiaux se manifeste-t-elle ?

Les publications définissent Lee comme un être exceptionnel. Avec Bruce Lee, le cinéma d'arts martiaux n'est plus l'expression d'un talent hors du commun : Lee est plutôt l'incarnation d'une figure filmique exceptionnnelle. Lee était aussi un grand athlète d'arts martiaux<sup>238</sup> et il vivait littéralement de son art et pour son art. À ce sujet, un de ses élèves écrit :

*Whenever I studied with him, it was immediately apparent that Bruce was a very gifted and talented martial artist. His blinding speed, and awesome power, and equally as powerful intellect that made his art unlike any other before or since*<sup>239</sup>.

Au cinéma comme dans la vie, Lee s'exprime par ses prouesses martiales et tend à développer au maximum ses capacités telles que l'agilité, la vitesse et l'énergie. Au sujet de sa vitesse, Bordwell affirme : « *Onscreen, Lee's punch and withdrawal often take a mere six frames, a quarter of a second* »<sup>240</sup>. Sans effet d'accélération de caméra, ni le fruit d'une astuce de montage, Lee s'exécutait et, par le même fait, transformait toute la conception de la chorégraphie car il y ajoutait une puissance et une authenticité dans le combat. On peut affirmer que le cinéma de Lee s'insère dans une *approche classique* de la chorégraphie car le réalisme des combats occupe y une place majeure. Par conséquent, le réalisme de la performance de Lee est crucial dans ses films. Marilyn Mintz analyse la performance de cet acteur comme suit :

---

<sup>237</sup> Marilyn D. Mintz, **The Martial Arts Films**, A. S. Barnes and Company, New-York, 1978, p.179.

<sup>238</sup> Il a pratiqué et assimilé rapidement plusieurs styles. Il a aussi fondé son école et son propre style, le *Jeet Kune-Do* qui signifie selon les mots de Bruce Lee « Way of the intercepting Fist ». On peut aussi mentionner qu'il tournait des films tout en dirigeant sa propre école de kung-fu.

<sup>239</sup> Ted Wong, « Memories of Bruce Lee », **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000, p 12.

<sup>240</sup> David Bordwell, **Planet Hong Kong : popular cinema and the art of entertainment**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p.53.



*Lee's action is quick with many crescent roundhouse leg kicks, which are whipped around by using the natural gravity of the body and centrifugal motion. His punches are clean and sharp, moving in and out, he cause an opponent to stop and watch is unpredictable movement of Jeet Kun-Do*<sup>241</sup>.

Lee incarne à son meilleur l'expression de puissance<sup>242</sup>. Lee travaille son corps avec acharnement.

Tony Rayns note que Bruce Lee «*was the most fanatically dedicated to the perfection of his own body as an instrument*»<sup>243</sup>. C'est à cet égard qu'il faut remarquer l'importance du corps dans le cinéma de Bruce Lee. Son élève, Ted Wong, observe :

*Bruce used to stress that we needed to look beyond styles and systems and learn about "the art of expressing the body" (his definition of martial art) as human beings. He really was into that it meant to explore and develop our human capacities – in all areas including unarmed combat*<sup>244</sup>.

En combinant plusieurs techniques de combat, Lee absorbe ce qui lui est utile en terme d'efficacité et laisse tomber ce qui lui paraît futile. Les valeurs traditionnelles des arts martiaux fait partie des superflus. Liu Chia Liang 刘家良 analyse l'attitude de Bruce Lee comme suit :

*Sa contribution a été reconnue par nous autres qui pratiquons le kung-fu. Il l'a fait connaître dans le monde entier. Mais il lui manquait quelque chose, à savoir le « wude 武德 » (la philosophie des arts martiaux) et le « xiu yang 修养 » (la maîtrise de soi). Il ne savait que se battre... Il frappait pour faire mal, pour le plaisir des coups. Il était trop occidentalisé. La courtoisie traditionnelle chinoise lui était totalement étrangère. Quand on regarde ses films, on ne peut manquer de constater la violence et la force de ses coups. Pour nous, le principe est « dian dao ji zhi 点到极止 » (lit. : s'arrêter dès qu'on touche l'adversaire, savoir se retenir et freiner l'élan de son geste au moment où le coup vient d'atteindre l'adversaire). Quelqu'un n'est réellement fort en kung-fu que s'il est capable de faire cela*<sup>245</sup>.

<sup>241</sup> Marilyn D. Mintz, **The Martial Arts Films**, A. S. Barnes and Company, New-York, 1978, p.81.

<sup>242</sup> Disons qu'il incarne l'expression de puissance à son état le plus pur. Certains films démontrent une expression de puissance à couper le souffle qui est renchérie par l'utilisation du médium. Par exemple, dans la scène du dojo japonais dans *The Chinese Connection*, Bruce Lee enchaîne 8 coups de pieds de suite à différents adversaires dans une prise de vue en continuité!

<sup>243</sup> Tony Rayns, *Bruce Lee : Narcissism and Nationalism, A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.110.

<sup>244</sup> Ted Wong, « Memories of Bruce Lee », **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000, p 12.

<sup>245</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p. 29.

De plus, contrairement aux arts martiaux traditionnels, Lee met de côté l'apprentissage des *taolu* 套路<sup>246</sup> pour se concentrer uniquement sur le combat. Ainsi, il crée le *Jeet Kun-Do*, un style original d'arts martiaux qu'il affiche au cinéma et qui contribue en soi à modifier la conception de la chorégraphie au cinéma.

## 7.2 « Les films de Bruce Lee »


Commençons par un détail intéressant : ni Lo Wei 罗维, qui réalise deux films avec Bruce Lee, ni le réalisateur Robert Clouse ne sont retenus quand on aborde « les films de Bruce Lee ». La personnalité et le charisme de cet acteur sont si importants que nous ne pouvons parler que « des films de Bruce Lee » sans égard aux réalisateurs ou aux autres membres de l'équipe. Cependant, vers la fin de cette partie, nous allons faire une distinction entre les réalisateurs car ils influencent comment Bruce Lee est représenté à l'écran.

L'arrivée de Lee au cinéma marque un retour vers le pôle réaliste de la représentation des arts martiaux car il était contre les trucages cinématographiques. Il était tout à fait contre l'utilisation du trampoline – très populaire dans les films mandarins du *wu xia pian*. Cette obstination lui causa quelques chicanes avec le réalisateur Lo Wei. Sa tendance au réalisme se reflète notamment dans les principes du *jeet kun-do* qui prône l'efficacité et les attaques rapides en lignes droites. Pareillement au kung-fu, Bruce Lee concevait une chorégraphie dénuée de tout superflu. Il prôna l'efficacité et préféra donner quelques coups bien placés; il géra l'espace, développa des stratégies avec chaque adversaire et joua avec la vitesse au lieu d'afficher une surenchère et une stylisation. Ainsi, son combat ressemble à celui qui se

---

<sup>246</sup> Mot japonais *katas* dont la signification est le mieux connu.

déroule dans la rue et le médium est rarement utilisé comme un moyen expressif pour amplifier l'action, sa fonction essentielle est d'enregistrer l'affrontement.

Suite au succès fulgurant du film *The Big Boss* 唐山大兄 (Lo Wei, 1971), Bruce Lee fut capable de représenter son propre style et ses idées à l'écran. D'après sa conception des arts martiaux (c'est-à-dire de « regarder au-delà des styles et favoriser l'expression du corps »<sup>247</sup>), Lee mélange une foule d'influences en élaborant la chorégraphie de *The Way of the Dragon*  猛龙过江 (Bruce Lee, 1972), le seul film chorégraphié et réalisé par lui. Durant son fameux combat avec Chuck Norris, il mélange kung-fu et boxe ce qui contribue à déstabiliser son adversaire et à changer la dynamique du combat. À ce sujet, Sek Kei affirme qu'il bondit comme Mohammad Ali<sup>248</sup>, ce qui est confirmé par l'un de ces élèves qui affirme : « He used to watch Mohammad Ali and other boxing films through a mirror to simulate a right hand lead »<sup>249</sup>. Lee incorpore différents styles éloignés des principes du *Wing Chun* 咏春<sup>250</sup> qu'il a au préalable appris, son jeu de pieds, décrit par Dan Isonato, en est un exemple : « Particular attention is paid to footwork – bobbing and weaving, feinting – so as to present undetectable rhythm that confuses the opponent »<sup>251</sup>. Jerry Pottet, un des premiers disciples de Bruce Lee affirme que cette technique provient de l'escrime ce qui accentue la vitesse des déplacements et l'effet de surprise<sup>252</sup>. Lee incorpore d'autres éléments à la chorégraphie de ses films qui rendent le style unique,

---

<sup>247</sup> Ma traduction, Ted Wong, « Memories of Bruce Lee », *The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon*, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000, p 12.

<sup>248</sup> Sek Kei « The development of Martial Arts in Hong Kong Cinema », *A Study of the Hong Kong Martial Arts Films*, Urban Film Council, 1980, p.18.

<sup>249</sup> Dan Isonato, « The Way of the Jeet Kun-Do », *Bruce Lee Magazine*, April 2001, p. 8.

<sup>250</sup> Seul style qu'il a appris pendant plusieurs années avec le grand maître Yip Man 叶问 dans les années cinquante. Ce style évite les sauts et la position de combat favorise les déplacements rapides et la stabilité.

<sup>251</sup> Dan Isonato, *Ibid.*, p.9.

<sup>252</sup> « Jerry Poteet : Back and Better than Ever », interviewé par Jose Fraguas, , *Bruce Lee Magazine*, April 2001, p. 41.

comme l'émission d'un cri lorsqu'il combat<sup>253</sup>. Par ailleurs, l'utilisation des *nunchakus* (qui a en quelque sorte contribué à son image de marque<sup>254</sup>) ne relève pas non plus des arts martiaux chinois mais davantage des arts martiaux japonais<sup>255</sup>. Dans les arts martiaux comme au cinéma, Lee mixe une foule d'influences pour créer son propre art, efficace et qui peut être utilisé dans la rue. Son style particulier transforme l'esthétique et la chorégraphie et contribue à instaurer *l'expression de puissance* dans le cinéma d'arts martiaux. D'ailleurs, les différentes techniques qu'il emploie sont réutilisées par d'autres chorégraphes et combattants.

Dans le documentaire intitulé *Bruce Lee, The Legend*, on remarque: « *Here, suddenly was a whole new style of choreography: rich, red-blooded, extravagant and bursting with energy and power* ». Cette phrase résume bien la transformation que Lee a opérée dans les films d'arts martiaux avec sa seule présence sur l'écran. Avant lui, le combat, quoique sanglant et sonore, n'arrivait pas à exprimer l'énergie qui provient du corps du combattant, une puissance qui peut être déployée par un geste sec, rapide et à la fois fatal. L'essentiel avec Bruce Lee, ce n'est plus tant le nombre effarant de combattants, ni la durée extravagante des combats, c'est son efficacité. Déjà dans *The Big Boss*, il met chaos les combattants seulement avec quelques mouvements comme avec un coup de pied feinté et un autre dégagé à la tête. Son approche du combat est telle qu'il se déroule dans la rue avec différents adversaires et différents styles. La scène du restaurant envahi par des crapules dans *The Way of the Dragon* est un bon exemple de comment Lee déploie différentes stratégies avec chaque combattant, selon leur

---

<sup>253</sup> Technique qui est davantage utilisée dans le *karaté* japonais que dans le kung-fu, associé, en montage parallèle, avec le miaulement d'un chaton dans *The Way of the Dragon*.

<sup>254</sup> En fait, l'utilisation des *nunchakus* semble avoir été si populaire que dans *The Way of the Dragon* il en utilise deux, un dans chaque main!

<sup>255</sup> En fait, c'était un outil agricole pour battre le grain d'origine chinoise transformée en arme redoutable au Japon, principalement sur l'île d'Okinawa au 17<sup>ième</sup> siècle. Pour plus d'informations voir Gabrielle et Roland Habertzer. **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, 2000, p. 486-487.

stature et leurs armes. Le personnage obèse est puissant mais lent alors Lee exécute des mouvements rapides et secs pour le déstabiliser. Face à un couteau, il est rusé et rapide; il esquive et déjoue pour éviter les coups. Son style de combat tranche nettement avec les combats déployés dans le cinéma du *wu xia pian* comme celui de Zhang Che<sup>256</sup>. Quand on observe les adversaires de Lee, on a l'impression d'assister à un combat chaotique, comme celui des gangs de rues. Lee montre également des styles d'arts martiaux différents comme le karaté *kempo* de Chuck Norris. Cette nouvelle approche terre-à-terre de la chorégraphie apporte tout un aspect réaliste et moderne de l'art martial. Et c'est en partie ce qui rend son cinéma tellement différent, une révolution dans le cinéma de Hong Kong.

De plus, Lee instaure la vitesse, la puissance, l'efficacité et la stratégie du combat, en d'autres termes, la science du combat. Sur ce sujet, une étude taiwanaise affirme :

*Bruce Lee's style of kung-fu was agility, speed, precision, strength and the tactic forestalling the enemy [...] Each fight sequence is marked by his preparedness and probing methods; there are dramatic turnings points and narrow escapes, success from defeat. There are climaxes that pile on top of each other to make up one great climax. His every gesture and movement reveals his emotions, depicting an animated personality that his good at imparting suspense and surprise that brings out his creative approach – a powerful, fresh and fluent sense of rhythm. [...] Bruce Lee's movements, catcalls, eye expressions, and his real kung fu techniques are especially remembered by fans*<sup>257</sup>.

Le premier film<sup>258</sup> de Lee, *The Big Boss* contient déjà tous ces éléments : le talent de Lee transperce l'écran, l'exécution du combattant est déjà d'une qualité remarquable. La

<sup>256</sup> Rappelons brièvement qu'on retrouve des chorégraphies stylisées qui, d'un film à l'autre, d'un adversaire à un autre et peu importe le type d'armes utilisées, se ressemblent pratiquement toutes. Les seules ressemblances avec les films du *wu xia pian* sont les sauts avec le trampoline qui subsistent dans les deux premiers films réalisés Lo Wei.

<sup>257</sup> Auteur non-mentionné, « Critical Evaluation of Lee's Films » **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000, p. 26, quoted from **Bruce Lee's Kung Fu Fights and Bruce Lee Memorial Issue**, published in Taiwan.

<sup>258</sup> En fait ce n'est pas le premier film de Bruce Lee, il a joué dans quelques films étant enfants mais disons que c'est le premier film lorsqu'il est un adulte Bruce Lee, film dans lequel on découvre son personnage qu'il portera pour les autres films suivants.

puissance de Lee est là, indéniable. En fait, Lee est un artiste dont le kung-fu n'a pas besoin du support cinématographique pour être mis en valeur. En d'autres termes, c'est un artiste qui refuse l'illusion du cinéma pour tenter de faire ressortir le côté corporel, intensément physique du kung-fu. C'est surtout par sa performance que Lee crève l'écran. Cette idée se reflète même dans la conception que Lee a d'un bon acteur qui reflète l'expression de son propre talent, il affirme :

*An actor, a good actor, not the cliché type, is in reality a « competent deliverer », one who is not just ready but artistically harmonises this invisible duality of business and art into a successful, appropriate unity. [...] A really trained good actor is a rarity nowadays – that demands the actor to be real, to be himself. The audiences are not dumb today; an actor is not simply demonstrating what he wants others to believe he is expressing. That is mere imitation or illustration but is not creating, even though this superficial demonstration can be “performed” with remarkable expertise. [...] To me, an actor is the sum total of all that he is - his high level of understanding of life, his appropriate good taste, his experiences of happiness and adversities, his intensity, his educational background, and much, much more – like I said, the sum total of all that he is. One more ingredient is that an actor as to be real in expressing himself as he would honestly in a given situation. An actor's problem, though, is not to be egotistical and to keep his cool and to learn more through discoveries and much deep soul-searching. Dedication, absolute dedication, is what keeps ahead<sup>259</sup>.*

La conception que Lee a de la performance révèle sa performance filmique. Son intensité (...) et la somme de toutes ses expériences permettent de faire le lien entre la conception personnelle du kung-fu que Bruce Lee a développé et la chorégraphie qu'il affiche à l'écran. C'est probablement pour cela que plusieurs analystes du cinéma de kung-fu ont tendance à relier la vie de Bruce Lee et ses rôles à l'écran. Quelles sont les similarités et thématiques qui sont personnelles à l'expérience de Bruce Lee? Nombres d'articles et de livres en font état. De plus, il manifeste certainement la compétence à délivrer la marchandise quant au rôle où il doit faire du kung-fu.

---

<sup>259</sup> Bruce Lee, **Bruce Lee, Artist of Life**, edited by John Little, Tuttle, Boston, Massachusetts, 1999, p.218-219.

Malheureusement, selon le réalisateur, le spectateur ne peut percevoir qu'une fraction de ce talent car, plus souvent qu'autrement, il n'a pas été mis en valeur par le médium cinématographique. Si le réalisateur Lo Wei insistait auprès de Lee pour utiliser le trampoline, Robert Clouse, dans la coproduction de *Enter the Dragon* (Robert Clouse, 1973), utilise mal le médium cinématographique et fragmente (par le montage) la performance de Bruce Lee. Tony Rayns écrit en 1980 :

*Robert Clouse fails to comprehend the most basic rules for filming martial arts – that it is imperative to show the protagonist's full length in their movement are to constitute the dynamic of the drama*<sup>260</sup>.

On peut conclure en affirmant que Bruce Lee est l'un de ceux qui ont poussé à son apogée l'expression de puissance de la chorégraphie, notamment parce qu'il incarnait cette puissance. En combinant diverses techniques et influences, il crée un nouvel art de combat, basé sur la vitesse et l'efficacité, art qu'il met en valeur surtout au cinéma. Son incarnation de la puissance a pour effet de transformer la conception de la chorégraphie des arts martiaux qui devient davantage réaliste. Finalement, avec Lee on a l'impression d'assister à un véritable combat.

### 7.3 Bref survol de sa stratégie de combat

La volonté intrinsèque de Bruce Lee de bien représenter l'art martial à l'écran provient peut-être du fait que le kung-fu était omniprésent à tous les moments sa vie<sup>261</sup>. Lee effectue plutôt

---

<sup>260</sup> Tony Rayns, « Bruce Lee : Narcissism and Nationalism », *A Study of Hong Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1980, p.112. Cette affirmation n'est pas tout à fait vraie quand on considère le cinéma de la fin des années soixante-dix qui se veut à la fois un cinéma qui à la fois promeut l'authenticité et est aussi utilise de façon efficace le montage. La clé réside dans l'approche du médium en lien avec la chorégraphie. Voir mon article à ce sujet : « *Choreography: the unknown and ignored* » *OffScreen*, <http://www.offscreen.com/>, paru le 31 août 2002.

<sup>261</sup> Dans le documentaire *Bruce Lee : Le Maître des arts martiaux*, l'un de ses élèves raconte comment Bruce Lee s'entraînait tout le temps, en conduisant sa voiture il faisait des abdominaux, dans l'avion il exerçait la poigne en musclant ses mains avec un exerciceur ou encore il frappait dans un mini sac de sable.

un retour aux sources du kung-fu à ses fondements, c'est-à-dire le fait d'être surtout fondé sur un entraînement corporel. Par exemple, Lee crée un enchaînement particulier dans *The Way of the Dragon*. Dans ce film, une des crapules justifie la raison pour laquelle des hommes sont battus en disant : « *This man knows chinese kung-fu* ». Cette scène est liée avec une où Lee s'entraîne dans sa chambre. Ainsi, même si la scène est brève, son personnage montre que c'est une connaissance que l'on cultive jour après jour et non pas un don inné; un travail continu pour développer diverses techniques et la puissance de frappe<sup>262</sup>; un art de stratégies et de confrontations auxquelles s'ajoutent douleurs et blessures. Tous ces éléments sont réutilisés par les réalisateurs qui poursuivront à faire des films dans le genre après la mort de Lee.

Julien Fonfrède analyse une confrontation dans un film de Bruce Lee comme suit :

*Le sang est présent mais simplement comme une résultante d'une confrontation violente sans surenchère (...). Le corps en aucun cas ne sera démembré, constante des films d'arts martiaux contemporains, mais sera plus facilement et simplement brisé. Le cinéma de Bruce Lee est donc bien un cinéma du culte du corps*<sup>263</sup>.

Cette description prend tout son sens dans *The Way of the Dragon*, plus particulièrement dans la confrontation finale avec Chuck Norris. Tout d'abord, avec ce film que Lee a lui-même écrit et réalisé, on prend conscience que le plus important c'est le combat. Ici on retrouve ni raffinement cinématographique, ni montage extravagant: tous les éléments filmiques sont subordonnés à l'illustration du combat. Par exemple, le zoom est utilisé pour illustrer la tension entre les combattants et les ralentis durant les moments cruciaux. Il arrive aussi que Bruce Lee montre le combat en utilisant le plan subjectif, ce qui permet au spectateur

---

<sup>262</sup> Il y a aussi une scène d'entraînement des disciples de l'école *Jing Wu* 精武 dans le film *Chinese Connection* mais sans Bruce Lee.

<sup>263</sup> Julien Fonfrède, « le corps ciné-martial », *Screen Machine* # 1, mai-juin 1994, p.11.



d'imaginer la sensation de confronter un adversaire. De plus, lors des attaques qui heurtent sérieusement l'adversaire, on montre souvent les combattants filmés en position trois-quarts par rapport à la caméra. Ainsi, on ne voit pas le coup atteindre le personnage mais on aperçoit ce que j'appellerais *l'onde de choc* qui se répercute à tout le corps. Cet angle de caméra permet de donner l'illusion d'un combat brusque et violent sans que les acteurs se touchent véritablement.

Un autre élément qui démontre que Bruce Lee ramène le combat à sa source première est son application du combat comme un affrontement stratégique dans lequel les adversaires cherchent les ouvertures et les failles pour s'atteindre et éventuellement. À ce sujet, Marilyn D. Mintz remarque: « *The choreography is an essential part of the Bruce Lee movies, at once intricate, subtle, and powerful. [...] The competitive situation of one man against many draws interest as each step, each manoeuvre, is witnessed in a fight for victory* »<sup>264</sup>. La gestuelle de Lee (particulièrement dans ce film parce qu'il a le contrôle sur le médium cinématographique), opère un développement stratégique chez le personnage de Lee. D'abord, les deux combattants s'adonnent à une séance de réchauffements ce qui va à l'encontre que le combat est l'exhibition d'un talent naturel, inné et spontané. Puis, le combat commence et le personnage de Lee opère avec une observation rigoureuse de son adversaire afin de développer sa stratégie de combat. Comment voit-on cela? Au début du combat le personnage de Lee va recevoir quelques coups, mais ces coups lui permettent de connaître les stratégies d'attaques de son adversaire. De plus, il effectue quelques feintes pour voir comment réagit son adversaire et il s'adapte à ses réactions. Puis, voyant que ses attaques précédentes se sont avérées inefficaces, il effectue

---

<sup>264</sup> Marilyn D. Mintz, **The Martial Arts Films**, A. S. Barnes and Company, New-York, 1978, p.81.

quelques pas de boxe ce qui changent le rythme, casse la montée qu'effectuait le personnage de Chuck Norris. Finalement, Lee porte deux coups qui paralysent sérieusement son adversaire en brisant le bras et le genou. Le personnage de Chuck Norris s'obstine à continuer malgré le fait que Bruce Lee lui fait signe que ce n'est pas une bonne idée. C'est à ce moment qu'il porte son attaque fatale en lui brisant le cou. Il pose alors le kimono sur le combattant, signe de respect pour ce dernier. En somme, les réactions du personnage de Bruce Lee démontrent que l'affrontement n'est pas une démonstration des techniques les plus esthétiques mais c'est un affrontement stratégique qui comporte des essais et des erreurs pour finalement découvrir la meilleure stratégie afin de venir à bout de son adversaire. Toutes ces attitudes relèvent de la stratégie et c'est pour cela que Lee ramène le cinéma d'arts martiaux à l'essence même du combat.

Les films de Lee n'illustrent pas une chorégraphie stylisée au sein de laquelle l'art martial est davantage une danse qu'une confrontation, c'est plutôt un retour à un côté terre-à-terre des arts martiaux, celui du combat et de l'autodéfense lors d'une agression.

#### **7.4 Bruce Lee : personnage historique à la création d'un mythe légendaire dans *Fist of Fury* 精武門**

Outre les Chinois et les fervents connaisseurs des arts martiaux chinois, peu de gens savent que le film *Fist of Fury* 精武門 (Lo Wei, 1972) s'inspire d'une histoire véridique. Comme la série de films sur Wong Fei Hung, Bruce Lee rappelle une partie de l'histoire, celle d'un

grand maître d'arts nommé Foh Yuen Gaap (Huo Yuan Jia) 霍元甲<sup>265</sup>, qui a apparemment été empoisonné, dans un hôpital japonais, à la suite d'une victoire sur un grand maître japonais. Cet événement est arrivé à Shanghai en 1909 et comme dans le film, l'élève de ce grand maître, qui porte le nom de Chen Zhen 陈真, a cherché à venger la mort de son maître. Lee exhibe la reconquête de la fierté nationale et la supériorité des techniques des arts martiaux chinois. Cependant, historiquement, une fois que sa vengeance est accomplie, Chen Zhen a été assassinée par une balle de fusil qui lui a été tirée au dos. Le film transforme cet événement tragique pour créer une image qui exhibe toute la puissance de Lee : le film se termine avec l'exécution d'un saut combiné avec un coup de pied. L'image se fige, nous entendons un coup de fusil mais l'impact n'est pas visible : il n'y a que l'image puissante de Lee immortalisée dans sa fierté et son arrogance. Comme pour le personnage de Wong Fei Hung, on mélange la fiction et la réalité en prenant pour exemple un héros local afin de retransmettre l'histoire et le mythe, ramenant ainsi sur l'écran des héros d'arts martiaux ayant existé en Chine.

## 7.5 Mort de Bruce Lee et son impact

*Et au mois de juillet, Bruce Lee, grande vedette à trente ans, était mort dans des circonstances mystérieuses qu'aucune enquête n'a pu élucider, ce qui devait faire de lui un mythe et provoquer un culte comparable à celui d'un James Dean.*

Verina Glaessner, 1976.

Bruce Lee a une telle importance dans le cinéma d'arts martiaux qu'on pourrait découper l'histoire de ce genre en deux : une période pré-Bruce Lee et post-Bruce. Sa mort soudaine fut un choc et l'industrie du cinéma de Hong Kong répliqua en mettant en scène de

---

<sup>265</sup> Ou en mandarin Huo Yuan Jia. Ce Grand Maître a fondé l'école *Jing Wu* et la photographie que l'on voit du Grand Maître dans le film est authentique. Pour plus d'informations, on peut lire **De Shaolin à Wudang**, « Huo Yuanjia, le poing de justice », José Carmona, Guy Trédanier, Paris, 1999, p.165-171.

multiples clones qui imitaient les attitudes et le combat de Bruce Lee. Les producteurs rivaux voulaient s'approprier d'une partie de son succès et du mythe que Bruce Lee avait créé. Mais aujourd'hui, ces films de clones sont pour la plupart relégués aux oubliettes car il n'y a, malgré toutes les imitations, qu'un seul Bruce Lee. Chen Mo affirme: « *First, in Bruce Lee film, the aesthetic is always in second place, while his kung-fu, his superstar status and his heroic image is always the first place. Second, no one can imitate Bruce Lee and no one can recreate Bruce Lee as well, he will be forever the one and only one* »<sup>266</sup>. Pour oublier la douleur du deuil, le cinéma d'arts martiaux a besoin d'un changement drastique : du *ying* au *yang*, la nouvelle génération se détache du drame pour passer à la comédie.

---

<sup>266</sup> Traduit du chinois, Chen Mo, *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.400. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论, 中国电影出版社.

## *The Way of the Dragon, Bruce Lee, 1972*

*Ce film est le seul réalisé et chorégraphié entièrement par Bruce Lee. On constate que le médium sert uniquement à représenter les techniques de combat et l'affrontement des deux adversaires. Malheureusement, on ne peut ni constater la vitesse d'exécution et l'expression de puissance de Bruce Lee mais on peut quand même percevoir quels sont les choix effectués par ce dernier pour préserver le sens d'un réel combat et mettre en valeur son art du Jeet Kun-Do. Finalement, on peut également observer une prise de vue montrant l'onde de choc d'un coup qui se répand à tout le corps. Cette technique est amplement utilisée par la suite.*



Jambes de Chuck Norris en avant-plan et arrivée de Bruce Lee en arrière-plan.

Bruce Lee l'aperçoit.



Les combattants se dévêtissent...

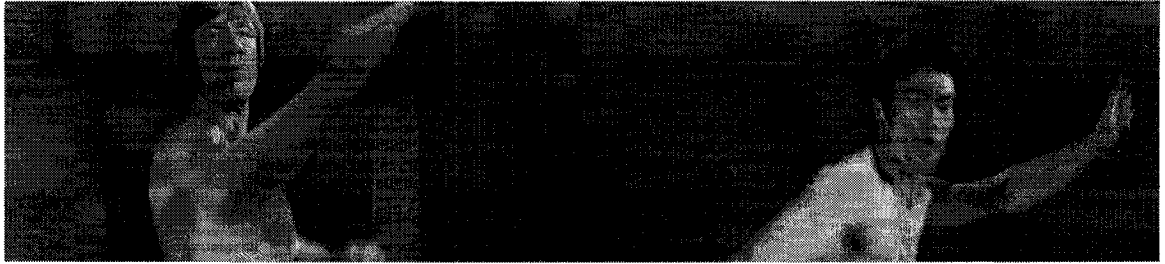


et ils se réchauffent ce qui va à l'encontre d'un talent naturel, inné et spontané.



Prise de position des deux combattants...

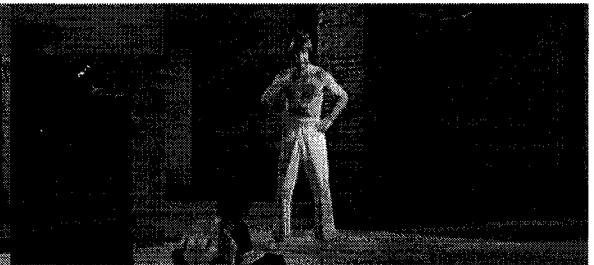
et attaque de BL.



Utilisation de plans subjectifs pour illustrer le point de vue de chaque combattant.



BL est attaqué, le point de vue ne montre que l'onde de choc du corps de BL.



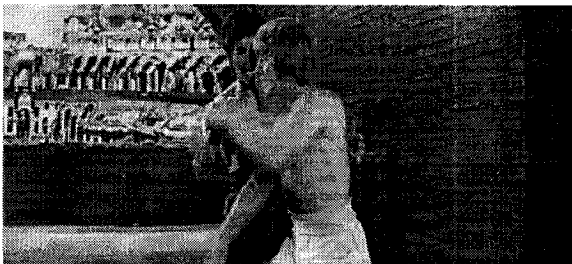
Il tombe au plancher.



Blocage du bras gauche...



et attaque du bras droit montré en plan taille.

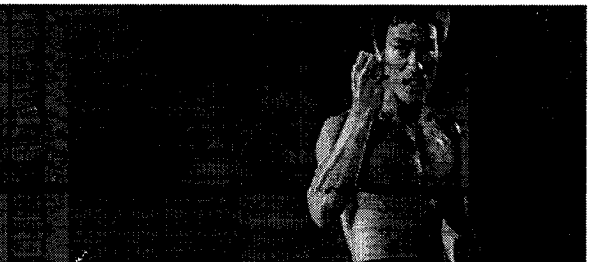


Prise du bras de l'adversaire...→

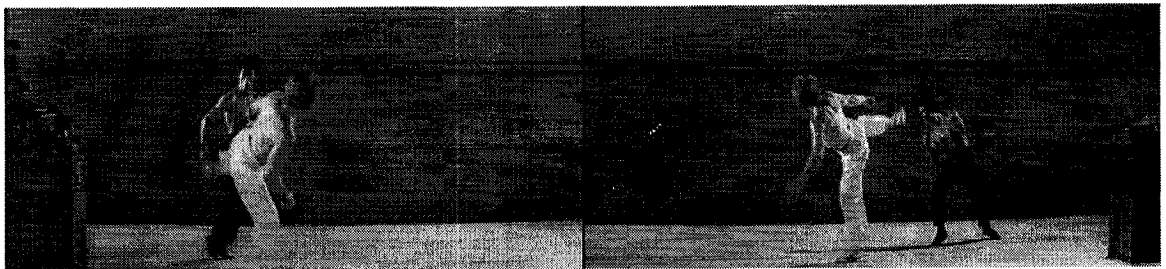


et projection au plancher en direction de la caméra.

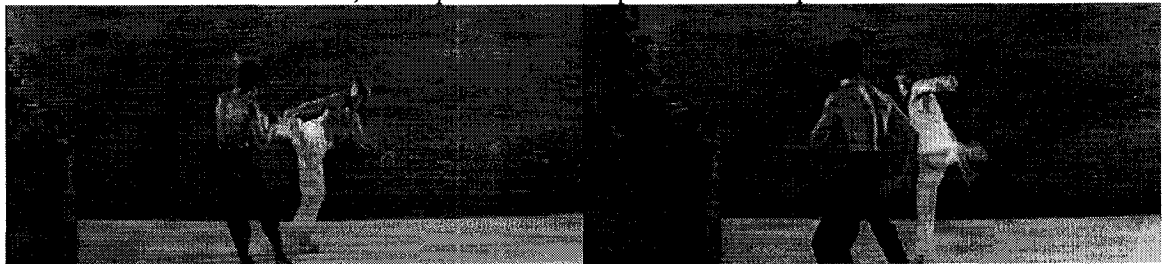
Bruce Lee expérimente la stratégie de combat de son adversaire.



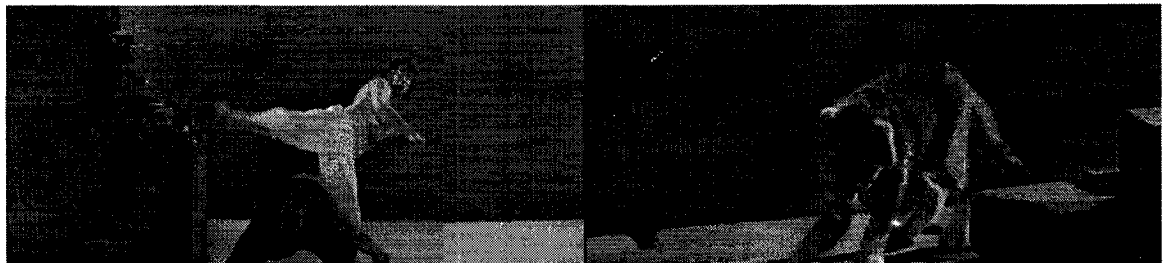
BL arrache le poil de CN. Signé clair de provocation et emphase sur le corps du Chinois imberbe.



Plan séquence des attaques manquées de CN. → Bruce Lee se déplace rapidement et esquive les coups. Il sautille comme Mohammed Ali, technique déstabilisante pour le karatéka qui est montré au ralenti.



Appréciation des blocages et des esquives de BL grâce au plan moyen et au plan séquence.



Autre exemple d'esquive...

comme un chat qui s'amuse.



Deux coups de pieds...

montrés avec des angles différents.



CN est atteint, détail de l'endroit de l'impact...

et il tombe au plancher.



Autre exemple d'attaque vu de dos et avec *l'onde de choc*.



Plan qui montre clairement une tactique du Jeet Kun-Do : un blocage et une attaque simultanée.



Suite d'attaques de BL montrés en plan taille et *onde de choc* perçue par CN.



BL l'envoie au plancher. Sortie de CN hors-cadre.



Plan subjectif de BL qui regarde CN.



Plan subjectif de CN, il voit flou.



[ellipse] Un peu plus tard, balayage de BL montré en plan séquence.



Plan de réaction, CN au plancher.



Il persiste à se battre.

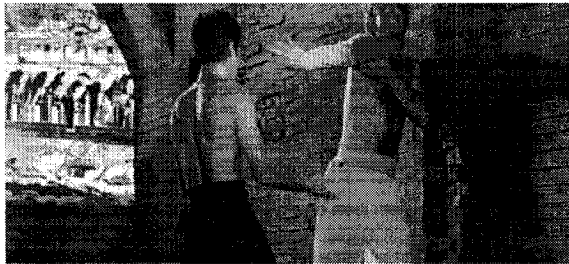




Attaque de plus en plus virulente. Remarquez l'eau qui se dégage du visage de BL.



Contre-champ sur CN.



BL attaque le coude et il brise le genou de antagoniste.



CN tombe avec le bras chaos.



Bruce Lee lui fait signe de la tête d'arrêter.



Contre-champ de sa réaction, il est hésitant.



Le chat est attentif aux événements.



Attaque finale de BL, il casse le coup de CN.



Il recouvre son adversaire avec son habit.



Réaction de la désolation de BL montrée en plan taille.

## Chapitre 8

Fin des années soixante-dix:  
le règne du cinéma d'arts martiaux didactiques

## 8.1 Caractéristiques générales de la vague des films d'arts martiaux de la fin des années soixante-dix

Le cinéma de kung-fu survit, même si le plus important ambassadeur, Bruce Lee, est mort. Le genre survit grâce à la comédie, en étant aussi plus efficace dans sa représentation et en offrant des films plus pétillant et mordant au spectateur. Paradoxalement, cette névrose dans l'art annonce une fin prochaine. La télévision entre en compétition avec les films distribués en salle et l'industrie souffre énormément de ce nouveau compétiteur. Mais d'une certaine manière, la télévision oblige les réalisateurs à être encore plus innovateur pour continuer d'attirer le public en salle.

Lors de la dernière vague des films d'arts martiaux du début des années quatre-vingt, les cinéastes et chorégraphes tentent de mixer les arts martiaux avec toutes sortes de genres comme l'horreur, la comédie, les films de vampires, les films fantastiques, mais cette tendance ne réussit pas à raviver le genre pour de bon. Seule la comédie connaît un grand mais bref succès. Depuis plusieurs décennies, l'industrie a produit des films d'arts martiaux à un rythme effréné même si le marché devenait de plus en plus saturé<sup>267</sup>. Mais, avant la trêve des années quatre-vingt, le genre offre des films époustouflants avec deux réalisateurs et chorégraphes exceptionnels : Liu Chia Liang 刘家良 et Yuen Wo Ping 袁和平.

Outre Bruce Lee, les pratiquants d'arts martiaux vénèrent généralement cette période car elle se rapproche le plus de leur cheminement en termes de pratiques acharnées et de la maîtrise progressive des diverses techniques. Cependant, ces films sont tout à fait imaginatifs quant à l'illustration des épreuves que doivent passer les apprentis pour atteindre le niveau ciblé. Le

---

<sup>267</sup> Sans compter l'effet de la télévision qui produisait des séries d'arts martiaux à un coût moindre et ainsi contribuait au désintéressement du public pour voir les films montrés en salle.

film *The 36th Chambers of Shaolin* 少林卅六房 (1978) en est un parfait exemple : le film montre comment un disciple gravit les échelons en passant par les 35 chambres<sup>268</sup> mythiques du temple. Cette illustration de l'apprentissage fait partie des plaisirs des films de cette période, à savoir comment les limites du corps peuvent-elles être repoussées; comment le corps et l'esprit parviennent-ils à atteindre les habiletés et aptitudes requises?

## 8.2 Représentation plus précise des arts martiaux

*Yet another development was a new serious emphasis on the exploration of traditional Chinese martial techniques. Film in this vein drew heavily on the Shaolin tradition and on the heroes of Guangdong and enriched them with Northern opera techniques and acrobatics. The resulting melange was richer in variety than the preceding kung-fu titles and more distinctively Chinese.*

Sek Kei, 1980.

Les films de la fin des années soixante-dix ne sont pas uniquement particuliers en terme de sujet traité, la chorégraphie connaît de nombreux développements. Les chorégraphes et réalisateurs cherchent à explorer et reproduire l'authenticité du combat mais ils ajoutent une part de spectacle. D'abord, la recherche de l'authenticité est une directe conséquence des idées de Bruce Lee qui prônait la représentation de l'art martial tel qu'il se déploie dans le réel. Rappelons qu'en termes de combat, il suffisait que d'un coup déployé par Lee pour mettre son adversaire K-O. Cependant, cette technique, si employée au cinéma, rend les scènes de combat bien courtes! Puisque le spectacle est quelque peu "défaillant", les réalisateurs et chorégraphes de la fin des années 70 ont plutôt tendance à poursuivre ce que faisait entre autre Zhang Che, c'est-à-dire qu'ils étirent la durée et ainsi accroissent le plaisir

---

<sup>268</sup> Chacune d'elle contenant une épreuve et une qualité/adresse particulière à acquérir. La 36<sup>e</sup> est créée par le protagoniste.

des affrontements. Donc, comme dans le cinéma du *wu xia pian*, les combats sont très longs parce qu'ils comportent de nombreuses attaques diversifiées. Mais, contrairement aux générations précédentes, les combats ne sont plus une étape du récit mais ils deviennent littéralement le récit. Ainsi et plus que jamais, le travail de la chorégraphie dans cette période contient toute la créativité de ce cinéma.

Une autre différence cruciale se manifeste dans la représentation cinématographique des arts martiaux quand on aborde l'origine des réalisateurs, chorégraphes et interprètes. Liu Chia Liang, qui a une formation martiale du Sud, s'impose en transmettant l'héritage d'une longue tradition familiale dans les arts martiaux qui remonte au véritable Wong Fei Hung<sup>269</sup>. Par respect de la tradition et de la culture martiale, il va par conséquent élaborer une chorégraphie très similaire aux formes de combat réelles. Par contre, Yuen Wo Ping, dont le père travaillait dans l'opéra de Pékin, élabore une chorégraphie davantage esthétique, acrobatique et artistique. Son travail avec Jackie Chan 成龙 et Yuen Biao 元彪, qui ont aussi reçu leur formation à l'opéra, favorise cette transformation de l'art martial à l'écran, comme le sont les mouvements et les prouesses exécutés à l'opéra. Entre autre, on note que l'amplification et la beauté sont des éléments essentiels à leur création<sup>270</sup>. Pour cette génération, le véritable combat n'est pas nécessairement intéressant à voir, c'est ainsi que la notion de spectacle joue un grand rôle. Une nette influence de l'opéra se retrouve dans l'aspect acrobatique de la chorégraphie : les culbutes, les sauts, les grands écarts. La présence

---

<sup>269</sup> Son père, Liu Zhan 刘湛, s'est occupé de la *Société des arts martiaux*. Son père était le principal disciple de Lin Shirong 林世容 qui à son tour était le principal disciple du célèbre Wong Fei Hung.

<sup>270</sup> Chen Mo divise séparément l'acrobatie de l'opéra. Cependant, à mon humble avis, les deux sont très interreliés. On assiste à plusieurs prouesses acrobatiques à l'opéra mais il est vrai que celles provenant du cirque ont aussi été ajoutées à la performance des arts martiaux. Comme, par exemple, l'intégration du trampoline. Chen Mo. *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社, p.241-249.

de danses de lion et de dragon, qui demandent l'exécution d'une série de prouesses acrobatiques, sont aussi un parfait exemple : on retrouve notamment une scène mémorable dans le film *Dreadnought* 勇者无惧 (Yuen Wo Ping, 1981). De surcroît, ce film contient aussi des scènes d'opéra qui reflètent directement les influences de cet art sur le cinéma. Mais l'influence la plus manifeste est certainement celle montrée dans le film *Huo Yuan Jia* 霍元甲 (Yuen Wo Ping, 1982) dans lequel Yuen Wo Ping effectue un montage parallèle entre un combat et une scène jouée à l'opéra présentant le glorieux général Kwan 关将军. En somme, on constate que selon l'origine et la formation des chorégraphes et des réalisateurs, la conception de la chorégraphie est très différente.

Comparativement à Bruce Lee, il y a dans ces films une différence majeure qui se situe dans la manipulation du médium cinématographique: les réalisateurs appuient et mettent davantage en évidence les détails du combat par l'emploi de la caméra. Bruce Lee n'avait qu'une vague idée sur l'utilisation appropriée du cinéma : on retrouve souvent les mêmes prises de vues lors des attaques et le zoom-in/zoom-out de la scène avec Chuck Norris démontre bien la naïveté avec laquelle Bruce Lee utilise le médium. Cependant, Liu Chia Liang et Yuen Wo Ping sont depuis longtemps intégrés dans le milieu du cinéma. C'est pourquoi ils maîtrisent mieux le découpage des plans et qu'ils détaillent plus précisément les stratégies des adversaires, leur usage des techniques et les mouvements exécutés. Les cinéastes vont saisir de plus près les clés de bras et de pieds, les blocs des membres et les attaques qui réussissent à atteindre l'adversaire. On filme parfois toute une séquence en montrant le bas du corps et le jeu de pieds, et l'inverse, en filmant le haut du corps, est aussi possible. Même si l'exécution est souvent accompagnée d'une dimension acrobatique, la

plupart de ces films peuvent quand même être inclus au sein de *l'approche classique* de la chorégraphie car ils sont souvent très minutieux dans l'utilisation des techniques de combat. Ainsi, dans les films de la fin des années soixante-dix, *l'approche classique* est privilégiée même si l'on retrouve quelquefois des scènes un peu surréelles, comme dans le dernier film abordé dans ce chapitre.

Avec la recherche d'une telle précision, le cinéma d'arts martiaux a vu naître des films entiers consacrés à des techniques de combat. Le scénario était relégué au second ordre et il était uniquement voué à agrémenter les scènes d'affrontements. C'est ainsi que certains réalisateurs et chorégraphes vont même jusqu'à dépeindre, avec une minutie et un sens du détail, des styles et des techniques bien particulières à l'écran. Il semble que ces derniers veulent préserver un héritage culturel qui s'efface dans la mémoire collective d'une nation aux prises avec la réalité moderne. L'héritage des arts martiaux est, ne l'oublions pas, un art traditionnel en perdition et presque folklorique à l'aube des années quatre-vingt. C'est peut-être pour cette raison que l'on retrouve un souci du détail dans la conception de la chorégraphie. Les cinéastes montrent bien le sens et la raison d'être des mouvements en illustrant quel style peut être contrecarré par un autre ou quelle technique doit-on utiliser dans une telle situation. Le film *The Praying Mantis* 螳螂 (Liu Chia Liang, 1978), en est un bon exemple. Le personnage principal Wong Long 王郎<sup>271</sup>, le créateur du style, arrive à une impasse où il ne peut vaincre ses adversaires. C'est ainsi qu'en observant les mouvements

---

<sup>271</sup> Wong Long a vécu durant la dynastie Ming et il devint un disciple de Shaolin. Même avec une pratique intensive, il demeurait régulièrement battu par les autres moines. Un jour, il se retire dans la forêt et aperçoit un combat entre une cigale et une mante religieuse. Cette dernière vint à bout de la cigale et par la force de ses membres supérieurs, elle fit une prise et dévora son adversaire. Selon la légende, le moine captura l'insecte et étudia ses mouvements pour ensuite les transformer en 12 techniques d'attaques. Le succès de cette nouvelle technique fut immédiat et il connut la victoire contre les autres moines. Gabrielle et Roland Habersetzer, **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, sept. 2000, p.659.

des bras et la puissance des membres avants d'une mante religieuse, il développe un nouveau style pour venir à bout de ses adversaires. De la même manière, l'histoire très simple<sup>272</sup> du film *Born Invincible* 太极气功 (dir.: Joseph Kuo Nan-Hong 郭南宏, choré. : Yuen Wo Ping, 1978) tourne autour du fait que l'on doit vaincre et tuer Pei Mei 白眉, le personnage aux sourcils blanc<sup>273</sup>. Le film montre une suite de tentatives infructueuses jusqu'au moment où il est finalement vaincu. Bref, ce sont aussi des films profondément culturels, basés sur des techniques, des types d'adversaires et sur l'inventivité du kung-fu, car il y a toujours une manière de vaincre un adversaire qui semble invincible. Et quand le cinéma de Hong Kong a épuisé l'exploration des styles, on en invente! Dans le film *Five Venoms* 五毒 (Zhang Che, 1978), on crée de nouveaux styles de combat. Parmi les cinq créatures venimeuses, il n'y a que le style du serpent qui existe les autres, fictives, sont le mille-pattes, le lézard, le scorpion et le crapaud! S'inspirant de leur manière de bouger, les chorégraphes Robert Tai 戴彻, Leung Ting 梁挺 et Lu Feng 鹿峰 inventent ainsi de nouvelles techniques de combat qui, par leur nouveauté et leur étrangeté, divertissent.

Par ailleurs, bien que certaines exagérations se produisent lors de la performance<sup>274</sup>, il reste une dimension humaine à l'exécution car elle est réelle et les styles sont très souvent authentiques. On peut affirmer que les films de la fin des années soixante-dix réussissent à obtenir une balance entre le divertissement et *l'approche classique* du genre. On refuse presque systématiquement l'utilisation des câbles et le film devient quasiment une démonstration du savoir-faire des interprètes. C'est ainsi qu'apparaît un certain culte associé à l'exécution et que

---

<sup>272</sup> En fait quand on regarde le *Hong Kong Movie Database*, personne n'est mentionné pour l'écriture du scénario alors il est fort probable que ce soit un film tourné sans scénario.

<sup>273</sup> Ou Bai Mei 白眉, qui signifie littéralement sourcils blancs. Il est considéré par certains comme un traître de Shaolin et un espion pour le compte de l'empereur Qian Long 乾隆.

<sup>274</sup> Car la comédie et la satire sont ajoutées aux films.



le talent exceptionnel de Jackie Chan est remarqué. À quelques rares exceptions, on note que le médium intervient. À certains moments, on utilise le ralenti afin de mieux montrer certains détails (comme le faisait à des moments cruciaux Zhang Che); à d'autres moments, on utilise l'accélééré afin de rendre plus dynamique et intense l'action présentée à l'écran. Une utilisation flagrante de l'accélééré est la scène de la danse de dragon dans le film *Dreadnought* 勇者无惧 (Yuen Wo Ping, 1981) : il suffit de remarquer le public, en arrière-plan, qui frappe un peu trop rapidement des mains. À ce sujet, il est intéressant de souligner que pour le spectateur d'aujourd'hui, le rythme de l'action principale lui apparaît tout à fait normal. On comprend par cela qu'il est accoutumé de voir une scène d'action accélérée et que, s'il la voyait à la vitesse réelle, la même scène lui paraîtrait trop lente<sup>275</sup>! Mais, dans l'ensemble, outre le jeu avec les vitesses de caméra, un esprit d'authenticité règne : il y a peu de manipulation faite avec le montage (comme le faisait King Hu par exemple) ce qui permet d'accentuer la véracité de la performance. En fait, cette dernière est une des clés du succès de ce cinéma. Les réalisateurs semblent vraiment vouloir mettre en valeur un des plus importants héritages de la Chine traditionnelle. Ces films sont peut-être la célébration la plus noble et inventive des arts martiaux et de l'art de la chorégraphie.

Finalement, cette vague de films se caractérise par deux tendances particulières. La première étant l'expression d'un cinéma à *fonction didactique* : apprendre, faire apprendre, représenter l'apprentissage et par le même fait instruire le spectateur. La seconde est *l'exploration des origines* des arts martiaux et de ses différents styles. Ces deux tendances sont appuyées par un

---

<sup>275</sup> La différence est très nette quand on compare ces films aux films de WFH des années cinquante qui sont tournées à vitesse réelle. Elle l'est aussi en comparant les films d'action américains des années quatre-vingt avec les films de Hong Kong. Par exemple, le film *The Big Brawl* (Robert Clouse, 1980), un des premiers films de Jackie Chan tourné aux États-Unis, semble moins spectaculaire que les films de Jackie Chan tournés à la même époque à Hong Kong, simplement parce que l'on a tourné la scène de combat à vitesse réelle.

travail particulier sur la chorégraphie qui tente de représenter plus précisément les techniques et mouvements. De façon générale, l'influence des arts martiaux au cinéma accentue le penchant de la chorégraphie vers le pôle réaliste de la représentation. Cependant, l'incorporation d'acrobaties et de prouesses propres à l'opéra ajoute une dimension fantaisiste, qui transforme bel et bien la chorégraphie en une forme de spectacle.

### 8.3 La filière littéraire

Nous avons jusqu'à maintenant très peu abordé l'influence de la littérature sur le cinéma d'arts martiaux, mais à une heure où le marché atteint une saturation importante de films d'arts martiaux et qu'il est à la recherche de nouveaux modèles de représentations, la littérature de cape et d'épées est une source d'imagerie où l'on peut puiser de nouvelles idées qui peuvent aider à renouveler la chorégraphie. La littérature a déjà influencé le cinéma de cape et d'épées mandarin des années soixante et soixante-dix : on observait alors des scénarios plus soutenus et une psychologie des personnages plus développée. Cependant, dans le cinéma cantonais, la littérature influence la conception de la chorégraphie et en repousse l'imagerie du spectacle jusqu'ici développée.

Puisque *la poésie autour de l'objet* (concept expliqué un peu plus loin dans le chapitre) est très similaire à la manière dont la littérature dépeint la chorégraphie, nous allons survoler quelques conceptions des affrontements présentés dans les romans. Plus particulièrement, on va aborder les techniques de combat conçues par un écrivain vénéré (et l'un des plus adaptés au cinéma) appelé Louis Chia, ou de son véritable nom, Jin Yong 金庸.

D'abord, une brève introduction s'impose. Jin Yong est né en 1924 à Zhenjiang 镇江, dans la province du Jiangsu 江苏 en Chine. Il a poursuivi une carrière en journalisme et il est devenu écrivain pour un journal de Shanghai nommé *Ta Kung Pao*, puis, il fut envoyé à Hong Kong. Il a été critique de films mais sa véritable passion était d'écrire des nouvelles martiales qu'il publiait dans le journal. Ses nouvelles furent tellement populaires qu'il a fondé son propre journal, le *Xin Wan Bao* 新晚报, pour y insérer ses feuilletons en toute exclusivité. En tout, il a écrit 15 livres et son dernier livre a été publié en 1972 alors qu'il a fait le vœu d'arrêter complètement d'écrire. Depuis ce temps, des centaines d'adaptions<sup>276</sup> ont été faites au cinéma et à la télévision, des colloques sont organisés en son honneur et ses livres continuent de se vendre.

Pourquoi Jin Yong est-il si populaire? D'abord, l'auteur construit un univers très riche et complexe. Dans ses romans, il aborde l'histoire, la géographie ancienne, les coutumes, la poésie, la littérature, les arts, les sciences anciennes et une certaine connaissance des arts martiaux. Il intègre toutes ces notions de la Chine traditionnelle à la fiction sans être pour autant didactique ou prétentieux, il construit plutôt une atmosphère de légende qui captive le lecteur. Ses nouvelles sont à la fois si passionnantes et si denses qu'elles sont très difficiles à adapter au cinéma, mais elles ont, sans aucun doute, une influence remarquable sur le cinéma d'arts martiaux.

---

<sup>276</sup> Voir l'annexe, les films qui sont des adaptations y sont cités.

Attardons nous à l'observation de quelques personnages et à l'illustration que fait Jin Yong des combats. Dans *The Romance of Book & Sword* 书剑恩仇录 (1955), le personnage appelé *Chen Jialuo* 陈家洛 a été entraîné à l'art de la boxe mais il a appris de la mauvaise manière. Étonnamment, à cause du fait qu'il se batte toujours d'une manière surprenante, inconnue et différente des formes de boxes habituelles, tout en ne respectant pas les lois de la boxe chinoise, il réussit à battre ses adversaires. Son maître, *Yuan Shixiao* 袁士霄, qui connaît toutes les formes de boxes, baptisent celle de son élève *Bai Hua Cuo Quan* 百花错拳 qui signifie littéralement « le mauvais coup de poing des cent fleurs ». Cette histoire fait étrangement pensé au film *Snake in an Eagle's Shadow* 蛇形刁手<sup>277</sup> (Yuen Wo Ping, 1978) analysé au cours de ce chapitre. Dans un autre livre, *The Proud Smiling Wanderer* 笑傲江湖 (1967), le personnage principal, appelé *Ling Wu Cong* 令狐冲, apprend le *Du Gu Jiu Jian* 独孤九剑, le style des 9 épées uniques et solitaires. Ce dernier est entraîné à voir les points faibles de son adversaire et à les frapper au moment opportun (se référer à l'analyse de *Born Invincible* 太极气功 (dir.: Joseph Kuo Nan-Hong 郭南宏, choré. : Yuen Wo Ping, 1978). Encore une fois, le côté imprévisible est un facteur important de la stratégie car les combattants, même s'ils se croient invincibles, ignorent en général ces techniques inusitées. De plus, la description que fait Jin Yong des combats joue sur l'effet de surprise : lors d'un affrontement, le protagoniste *Ling Wu Cong* 令狐冲 lance son épée au ciel et, au moment où son ennemi est distrait, il en profite pour lui donner un coup sur le nez (cet exemple rappelle *The New One Armed*

---

<sup>277</sup> Le scénariste Clifford Choi, rencontré à la Conférence Internationale du cinéma de Hong Kong des années soixante-dix (août 2004) affirme qu'il n'a pas été influencé par Jin Yong. L'idée lui a été suggérée par le producteur et il a ensuite écrit le scénario. Il se peut que les adaptations télévisuelles des romans de Jin Yong aient eu une influence sur l'imaginaire collectif de cette époque. Consciemment ou inconsciemment, le rapprochement entre la littérature et les films de cette période est époustoufflant.

*Swordsman* analysé précédemment). Ainsi, Jin Yong déroge des règles habituelles de combat pour illustrer des combats plus vivants, stimulants et ainsi renouvelle la représentation des arts martiaux dans ses romans.

Plus encore, Jin Yong va imaginer des armes particulières de combat pour ses protagonistes. Dans *The Return of the Condor Heroes* 神雕侠侣 (1959), *Xiao Long Nu* 小龙女 utilise un foulard pour se battre. La description du combat a des résonances acrobatiques car l'affrontement est combiné avec de la danse et un sens du spectacle. Un autre personnage du même roman, *Fan Yi Weng* 樊一翁, combat avec sa longue barbe qui va jusqu'au sol. En tournant sa barbe sur elle-même et en bougeant son corps d'une manière spécifique, sa barbe frappe violemment ses adversaires. Dans *The Proud Smiling Wanderer*, un personnage nommé *Hei Bai Zi* 黑白子 utilise un plateau d'échec pour combattre. Il lance le plateau qui est aimanté pour attraper les épées de ses adversaires. De plus, ce plateau lui sert d'armure contre les épées trop menaçantes et les pièces du jeu servent aussi à être lancées. Ces petits objets deviennent alors de redoutables armes qui frappent le corps des adversaires. Ainsi, tous les objets du quotidien peuvent devenir une arme pour combattre (se référer au concept de *l'association insolite* et de *la poésie autour de l'objet*). Finalement, tiré du même roman, le personnage *Tu Bi Weng* 秃笔翁 base ses mouvements de combat sur la manière dont il exécute sa calligraphie, ce qui n'est pas sans rappeler la fameuse scène de combat avec Kwan Tak Hing dans le film *The Magnificent Butcher* 林世荣 (Yuen Wo Ping, 1979).

Le combat au sein de la littérature et du cinéma n'est plus uniquement influencé par les arts martiaux : il est combiné à plusieurs autres arts afin de les rendre plus intéressants. De la

même façon, Jin Yong utilise divers objets pour réinventer l'imagerie du combat ce qui influence largement les films de la fin des années soixante-dix.

#### 8.4 Du cinéma culte à la naissance du mouvement

Le cinéma de kung-fu est un genre mieux connu sous le versant comique qu'il a développé à cette période et il est peu analysé au-delà de la comédie. Un film très populaire issu de cette vague est le film *Drunken Master* 醉拳 (Yuen Wo Ping, 1978) qui renchérit d'ailleurs l'idée que Jackie Chan 成龙 a réussi à se faire connaître en faisant systématiquement l'opposé des mimiques des personnages de Bruce Lee. Au lieu de rester flegmatique et déterminé quand il recevait un coup, le personnage joué par Chan affichait la douleur en grimaçant. En terme d'idéologie, ce cinéma s'oppose à l'idée du talent inné : une majorité de films montrent quel est le travail qu'il faut accomplir pour arriver à se battre avec force, technique et précision. Dans le même ordre d'idées, un film comme *Drunken Master* est aussi symptomatique des films de cette période qui présentent souvent des personnages maladroits, paresseux ou encore faibles qui vont, grâce à un événement déclencheur, s'entraîner pour renverser la vapeur<sup>278</sup>. Le héros inné, qui est naturellement fort et doué comme dans les films du *wu xia pian*, n'est plus. On peut désormais devenir un héros uniquement en devenant technicien et seulement si l'on a un courage sans limite.

C'est ainsi que le cinéma d'arts martiaux, au-delà du divertissement, devient didactique. On montre que les faibles et les maladroits peuvent aussi aspirer à des vertus héroïques. Un peu

---

<sup>278</sup> Le film *Drunken Master* met en scène le célèbre personnage de Wong Fei Hung. Pour contraster avec celui joué par Kwan Tak Hing, Jackie Chan incarne un jeune WFH qui n'a pas acquis la sagesse qu'on lui attribue dans les années cinquante. Cette représentation entre en choc avec les valeurs traditionnelles habituellement véhiculées dans les films d'arts martiaux et démontrent que Hong Kong s'ouvre à la modernité. Ainsi, on remarque comment chaque génération interprète différemment son histoire et ses mythes.

comme les films de Wong Fei Hung, plusieurs réalisateurs et chorégraphes, ayant travaillé sur l'ancienne série et provenant aussi du milieu des arts martiaux, désirent revenir aux sources de ce que sont les arts martiaux. Yuen Wo Ping et sa famille ont travaillé sur les films de WFH des années cinquante et soixante et ils poursuivent en quelque sorte ce mandat. Le volet "apprentissage" est alors la pierre angulaire du genre. Pour ce faire, on exploite abondamment la philosophie confucéenne associée aux arts martiaux, notamment l'aspect relatif aux relations entre le maître et l'élève et les frictions brûlantes qui en découlent<sup>279</sup>. Par ailleurs, avec le retour en force de la philosophie confucéenne, philosophie axée sur un système hiérarchique patriarcal, on remarque que les héroïnes disparaissent de l'écran et qu'elles ne sont que des parures souvent naïves et faibles. Dans la société traditionnelle chinoise, l'éducation et la transmission du savoir sous cette philosophie, relevaient et étaient destinées aux hommes<sup>280</sup>. Même s'il y a eu des exceptions<sup>281</sup> dans le monde des arts martiaux, le cinéma de kung-fu de la fin des années soixante-dix, et surtout après Bruce Lee, reflète un monde d'hommes.

La *tendance didactique*, bien qu'elle soit exploitée principalement dans le cinéma de kung-fu cantonais, semble cependant avoir pris naissance avec Zhang Che avec quatre films réalisés en 1974, *Heroes Two* 方世玉与洪熙宫, *Men From the Monastery* 少林子弟, *Five Shaolin Masters* 少林五祖, *Shaolin Martial Arts* 洪拳與永春, et un réalisé en 1975, *Disciples of Shaolin* 洪拳

<sup>279</sup> Différence majeure entre les films de Wong Fei Hung des années cinquante et soixante car l'autorité du grand-maître est absolue. Mais encore une fois, tout dépend des films et des réalisateurs, certains sont plus respectueux, d'autres le sont moins et ils tournent les scènes en comédie.

<sup>280</sup> Le *confucianisme* a assigné des rôles très précis aux hommes et aux femmes. Cependant, la Chine est une société très complexe dans laquelle coexiste des courants antagonistes. Il est à noter que le *taoïsme* offrait une meilleure place aux femmes. Il n'y avait pas de grands modèles mais cette philosophie invite plutôt à suivre sa voie intérieure. Ainsi, plusieurs femmes ont emprunté la voie guerrière même si c'était un chemin assez inusité pour elles. Voir chapitre 1.1 pour plus de détails.

<sup>281</sup> Comme la fondatrice Yim Wing Chun 严咏春 et de son école du même nom.

小子<sup>282</sup>. Dans ce dernier, la performance de Fu Sheng 傅声 aurait eu, selon Zhang Che, une forte influence sur l'interprétation de Jackie Chan et sur la chorégraphie de Yuen Wo Ping 袁和平<sup>283</sup>. Selon le cinéaste, rajeunir les héros et montrer leur apprentissage donne du regain et de la vitalité au genre<sup>284</sup>, c'est pour cela qu'une nouvelle mode a ravivé le genre suite à la mort de Bruce Lee. De plus, le film *Five Shaolin Masters* montre, comme le fait plus tard Liu Chia Liang, l'apprentissage de styles de kung-fu précis. Fu Sheng pratique une combinaison du tigre et de la cigogne, Ti Lung 狄龙 apprend une forme de bâton tandis que David Chiang 姜大卫 pratique une technique avec le fouet<sup>285</sup>. De la même façon, le film *Shaolin Martial Arts* porte une attention particulière aux techniques de combat, à leur apprentissage et à leurs applications. Dans ce film, on utilise le tigre ou le *wing chun*, ce dernier style étant constitué de la frappe à courte distance. Pour développer ses aptitudes, l'élève doit frapper avec le bout de ces doigts une immense cloche qu'il doit faire retentir bruyamment<sup>286</sup>. Au début, l'élève n'y arrive pas et sa main, à force de pratique, devient si douloureuse qu'il a peine à manger; puis, grâce à sa persévérance, il parvient à maîtriser la technique. Ainsi, *Shaolin Martial Arts* illustre le processus de l'apprentissage du combattant, un processus qui devient une part importante du récit. De plus, le fait que le personnage réussisse à faire retentir la cloche comme son maître prouve, en images et en son, qu'il a acquis la force. Cette image sonore est une illustration inédite de l'acquisition de nouvelles capacités (acquérir de nouvelles connaissances et compétences sont souvent des notions abstraites qui

<sup>282</sup> Le titre en chinois signifie littéralement « Le fils du hung gar », hung gar étant un style d'arts martiaux.

<sup>283</sup> Zhang Che, **Memoirs and Film Criticism**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2002, p. 73. [en chinois seulement] 张彻 回忆录, 影评集. 香港电影资料馆.

<sup>284</sup> Zhang Che, *Ibid.*, p. 75.

<sup>285</sup> François et Max Armanet, **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Turin, 1988, p.135.

<sup>286</sup> La technique utilisée est probablement celle appelée *les doigts de diamants* 金剛指 qui consiste à transpercer le bois et même fracasser la pierre. On peut alors imaginer son effet dévastateur sur un individu. Laurel Peo, **The Origins of Martial Arts Culture**, éd. Asiapac books, pte ltd, Singapore, 2002, p.9.



sont difficiles à montrer au cinéma) et ce type d'illustrations vont se multiplier. En fait, on transforme la connaissance en une figure métaphorique pour montrer au cinéma la force. En d'autres termes, le spectateur assiste à une *démonstration de puissance*. En voyant cette scène, le spectateur comprend immédiatement la transformation qui s'est opérée et à quel point le protagoniste est devenu vigoureux.

Par ailleurs, ce film montre aussi le mythe de la recherche d'un maître : l'élève doit persister devant sa demeure (et s'il est moine, devant le temple) jusqu'à temps qu'il le prenne<sup>287</sup>. Après un certain temps, et grâce à sa persévérance, le maître décide de lui enseigner et c'est toute la relation maître élève qui est montrée : le maître corrige sévèrement les positions et guide l'élève dans l'apprentissage des formes de combat.

Zhang Che semble aussi être l'initiateur de *l'exploration des origines* et la représentation des mythes reliés aux arts martiaux car il s'intéresse au temple *Shaolin* 少林 qui est certes un icône incontournable quant aux mythes et à l'histoire des arts martiaux. Il réalise le premier film à propos de Shaolin nommé *Shaolin Martial Arts* 洪拳與永春 (1974) et le premier film contenant le mot Shaolin dans le titre c'est-à-dire *Five Shaolin Masters* 少林五祖<sup>288</sup> (1974). Aussi relatif aux mythes de la société chinoise, le film *Heroes Two* commence au moment crucial où le temple *Shaolin* a été brûlé sous la dynastie Qing 清朝(1644-1911) et aborde l'histoire de deux maîtres célèbres qui ont fuit le temple pour fonder *Shaolin du Sud*: Hong

---

<sup>287</sup> Il y a aussi des histoires semblables à propos du temple Shaolin.

<sup>288</sup> On perçoit la différence dans le titre chinois. Le titre en chinois de *Shaolin Martial Arts* ne fait pas mention du mot « Shaolin » mais puisque le film en est question, la traduction anglaise en fait mention.

Xiguan 洪熙宮 et Fang Shiyu 方世玉<sup>289</sup>. De la même manière, le film *Men from the Monastery* illustre la légende des « dix tigres de Shaolin 广东十虎 »<sup>290</sup> qui ont un effet important sur le développement des arts martiaux dans le sud de la Chine, par conséquent, ils influencent le berceau des films d'arts martiaux, Hong Kong. Sek Kei dégage les répercussions des films réalisés par Zhang Che comme suit :

*These films sought to forge connections between the legend of Shaolin and the existing martial arts of Guangdong. Under the supervision of the celebrated martial arts instructor Liu Chia Liang, they introduced these martial techniques to the audience in vivid, concrete detail*<sup>291</sup>.

Les films, réalisés par Zhang Che au milieu des années soixante-dix, combinent déjà les tendances qui caractérisent les films de la fin des années soixante-dix: un cinéma à *fonction didactique*, l'exploration de l'origine des styles et de l'aspect mythique des arts martiaux.

Le chorégraphe principal de Zhang Che, Liu Chia Liang, est amené à la réalisation par le studio de la *Shaw Brothers* en 1975 avec son film *The Spiritual Boxer* 神打 (1975). Il continue la brèche ouverte par Zhang Che et/ou poursuit son propre cheminement tout en rendant honneur à une tradition familiale d'arts martiaux. Son premier film, en tant que réalisateur, est aussi à propos de Shaolin et révèle déjà la manière dont Liu Chia Liang veut faire connaître les arts martiaux : il illustre une relation intrinsèque entre l'art martial et l'esprit/la philosophie. Sans l'idéologie, le kung-fu ne signifie rien et seul le maître peut offrir cet enseignement à son élève. Par l'apprentissage physique et spirituel, l'élève peut s'épanouir et

---

<sup>289</sup> Ces deux grand-maîtres ont contribué à développer les arts martiaux dans le sud de la Chine et ainsi ils sont en quelques sortes les pères fondateurs des arts martiaux dans le sud. Ce développement a une incidence directe sur la conception de la chorégraphie à Hong Kong. Voir chapitre 1.1 pour de plus amples détails.

<sup>290</sup> François et Max Armanet, *Ibid.*, p.134.

<sup>291</sup> Sek Kei, *The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema, A Study of Hong Kong Martial Arts Films*, Urban Film Council, Hong Kong, 1980, p.34.

jouer de toute la dimension et de la profondeur des arts martiaux : c'est ainsi qu'il connaît finalement l'élévation.

## 8.5 Liu Chia Liang : l'acharnement de façon à faire durer le plaisir

*Zhang Che est venu me voir pour me dire qu'il fallait que je lui donne un coup de main. Il m'a dit : « sans toi, je ne pourrai pas m'en sortir ». Il m'a demandé ce qu'il fallait faire pour sauver le cinéma d'arts martiaux. Je lui ai répondu : il faut que les scènes de combat paraissent vraies, comme dans les films de Bruce Lee. « Mais comment ? » m'a-t-il répondu. Je lui ai dit qu'il fallait représenter des personnages qui ont vraiment existé et faire revivre le kung-fu tel qu'ils le pratiquaient.*

Liu Chia Liang, 1984.

Liu Chia Liang résume bien certaines tendances que sa génération exploite afin de donner un nouveau souffle au genre: *l'exploration des origines* et le réalisme du combat. Mais chez Liu, l'étude des arts martiaux n'est pas motivée et interprétée de la même manière que chez Bruce Lee. L'apprentissage fait d'abord figure de démythification : on tente de montrer comment on peut arriver à une telle puissance et les *démonstrations de puissance* vont se multiplier. Dans les films de Liu Chia Liang, le processus d'apprentissage et le combat deviennent le centre d'intérêt de ses films. Les disciples sont prêts à n'importe quoi pour recevoir l'enseignement de Shaolin, même si ce dernier implique un entraînement difficile du corps et de l'esprit. Puisque la maîtrise des techniques et le combat sont une félicité que peu de gens peuvent atteindre, les combats finaux des films de Liu Chia Liang s'étirent en longueur et laissent ainsi durer le plaisir de la lente mais précieuse acquisition. Ses films sont donc centrés sur le combat et les affrontements, concédant peu d'attention à la trame narrative. Même que,

selon Chen Mo et David Bordwell<sup>292</sup>, certains scénaristes élaborent le récit uniquement en fonction des scènes de combat. Après avoir établi le nombre de scènes de combat, on comble généralement le récit en essayant de trouver des prétextes qui vont mener aux affrontements. Pendant que certains spectateurs et analystes y voient un vide narratif difficile à accepter<sup>293</sup>, les adeptes des arts martiaux y voient plutôt un plaisir à apercevoir le processus d'apprentissage, l'exécution des manœuvres et l'inventivité de la chorégraphie.

Selon les analystes du genre, depuis Bruce Lee, la chorégraphie des films d'arts martiaux a effectué une transition du *wu xia pian* vers le cinéma de *kung-fu*, c'est-à-dire d'un cinéma où le combat s'effectue avec l'épée à un combat qui s'exécute de plus en plus à mains nues<sup>294</sup>. Comme nous l'avons analysé précédemment, le film transitoire est, selon Teo, *Vengeance* 报仇<sup>295</sup> (Zhang Che, 1970). Cependant, ce mixage entre *wuxia* et *kung-fu* se fait même ressentir dans les films de la fin des années soixante-dix, notamment avec Liu Chia Liang. Par exemple, *36th Chambers of Shaolin* 三十六房少林 (1978) est un autre film qui montre la difficulté d'une dichotomie absolue entre le *wu xia* et le *kung-fu*. Il s'ouvre sur une séquence qui ressemble aux combats du *wu xia pian* et il se termine avec des combats qui sont davantage associés au cinéma de *kung-fu*. En effet, la première scène de combat montre un

---

<sup>292</sup> Chen Mo. *A Study of Martial Arts Film Culture*, China Film Press, 1996, p.301. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论, 中国电影出版社 & David Bordwell, « How to watch a martial arts movie », *Heroic Grace : The Chinese Martial Arts Films*, ed. UCLA Film and Television Archive, Los Angeles, 2003, p.10.

<sup>293</sup> Il arrive souvent aussi que les réalisateurs et scénaristes fassent référence à l'histoire, à certains mythes ou à des personnes importantes qui ont joué un rôle dans le développement des arts martiaux. Cette facette culturelle est sans aucun doute difficile à déceler pour le spectateur moyen occidental.

<sup>294</sup> Voir « Terminologie et genres : Le cinéma de *kung-fu* et le cinéma de cape et d'épées » pour comprendre le débat entourant la différence entre le cinéma de *kung-fu* et le cinéma de *wu xia pian*. Cependant, cette conception est discutable car dans nombreux films, on utilise une panoplie d'armes de combat pour varier les combats et ainsi augmenter le plaisir. C'est le cas notamment des films de Wong Fei Hung des années cinquante. Par conséquent, la différence se situe davantage dans un ensemble de caractéristiques, notamment en ce qui a trait au contenu du film.

<sup>295</sup> Une capture de cette scène a été présentée à la fin du chapitre 6.

saut périlleux comme on en voit dans les films de Zhang Che. Les costumes, les coiffures, les armes et même le motif du combat rappellent les films de cape et d'épées. Cependant, la suite des épreuves montre un cinéma intensément physique, qui sert surtout à exposer l'apprentissage des techniques et le développement de nouvelles capacités, souvent associées au cinéma de kung-fu, afin d'accomplir une revanche ultime. Par conséquent, il semble qu'il existe encore des traces de l'esthétique du *wu xia pian* même dans les chorégraphies de la fin des années soixante-dix. Ainsi, les théories du cinéma d'arts martiaux ont tort de découper au couteau les deux genres.

En terme de combat, le film qui cause le plus d'ébahissement chez les spectateurs et qui affiche véritablement une volupté dans l'affrontement, c'est sans aucun doute *Dirty Ho* 烂头何 (Liu Chia Liang, 1979). Ce film raconte l'histoire de Qing Qin Wan 勤亲王, le 11<sup>e</sup> fils de l'empereur mandchou Kang Xi 康熙, qui se lie avec le personnage surnommé *Dirty Ho*. Wang Chin essaie simplement d'éviter les pièges tendus par son 4<sup>e</sup> frère qui désire obtenir la succession<sup>296</sup>. On remarque rapidement qu'il n'y a presque pas d'intrigue dans ce film et on remplace ce vide narratif par des affrontements multiples. Liu Chia Liang joue sur les parures et sur le trompe-l'œil pour construire son récit : par exemple, le maître dissimule à son disciple qu'il sait faire du kung-fu. Il y a une scène inoubliable de combat où le personnage principal se met derrière une femme et il combat en faisant croire que c'est la femme qui le défend. Le combat devient ainsi un jeu, une façade qui amuse le protagoniste et, par le même fait, le spectateur. Dans une autre scène, le maître est invité à déguster des alcools et tout en discutant, l'hôte attaque le maître. Même situation au moment où ils regardent les antiquités

---

<sup>296</sup> François et Max Armanet. Ibid., p.152.

et les peintures, les combats se déroulent dissimulés sous une apparence de courtoisie. Avec ce film, Liu Chia Liang exploite ce que Yuen Wo Ping développe abondamment à cette période: l'association du kung-fu avec quelque chose d'insolite pour des fins comiques. Ce que j'appelle *l'association insolite* ou *la poésie autour de l'objet* est une conception influencée par la littérature et qui émerge du désir d'innovation dans les films de la fin des années soixante-dix. Si certains producteurs ont voulu arracher une part du succès de Lee en créant des clones, les talents dans l'ombre ont voulu prouver de quoi ils étaient capables et affirmer différemment leurs sources d'inspiration. De cette manière, ils se sont démarqués de leurs prédécesseurs.

Quand Liu Chia Liang raconte comment il a été amené à la réalisation par le studio des *Shaw Brothers*, il affirme qu'il a imposé ses propres conditions. Il voulait notamment changer l'approche du genre, du cinéma d'arts martiaux sérieux, voire même quelquefois dramatique, il voulait faire de la comédie. Il affirme à ce sujet: « *Pour moi, un film d'action doit aussi comporter des gags* »<sup>297</sup>. C'est ainsi qu'en jouant avec les apparences et en associant des traditions totalement différentes, il effectue un cinéma amusant, divertissant et surprenant. Charles Tesson analyse la scène de la dégustation de vin dans *Dirty Ho* comme suit :

*Ici, ce n'est plus chaque chose en son temps mais deux actions différentes dans la même : la pause et l'action, goûter du vin (en surface) et faire du kung-fu (en profondeur). Les deux codes [...] se combinent en des gestes uniques. Cette scène est non seulement un monument de filmage (travellings latéraux et plan séquence) mais pointe une nouvelle dimension*<sup>298</sup>.

Il est vrai que *Dirty Ho* franchit des limites qu'aucun autre film ne franchit : il se sert d'une chorégraphie extrême et d'une narration à peine amorcée qui s'affiche plutôt à travers les

---

<sup>297</sup> Liu Chia Liang, « Le Dernier des Shaolin », , numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984, p.30.

<sup>298</sup> Charles Tesson, « Les 120 journées de Shaolin », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, Septembre 1984, 34 .

combats, les gestes et la chorégraphie. *Dirty Ho* prouve l'idée selon laquelle l'évaluation du genre doit reposer sur les spécificités de ce dernier, soit la chorégraphie du combat<sup>299</sup>. Dans les films d'arts martiaux, le récit n'est rien de plus qu'une recette souvent répétée. C'est par l'inventivité et la prépondérance des combats que le public savoure le cinéma d'arts martiaux, pour ce qu'il a de spécifique en tant que genre. Ainsi, Liu étire la durée du combat de façon à faire durer le plaisir et à communiquer cette passion de l'apprentissage au spectateur. Par ailleurs, le réalisateur est aussi fidèle à l'esprit traditionnel de l'enseignement des arts martiaux, il aborde dans ses films certains principes philosophiques chers aux arts martiaux. Par exemple, le maître Qin Qing Wang utilise sa force de persuasion pour éviter le combat. Ce n'est qu'en dernier recours qu'il est appelé à déployer ses capacités. C'est d'ailleurs cette stratégie que le protagoniste utilise avec Ho car il veut le remettre sur le droit chemin : en faisant de son élève son serviteur, il lui enseigne, par le biais de la persuasion, le respect, le dévouement, la patience et la négociation, valeurs importantes dans les arts martiaux.

Un autre exemple d'*association insolite* se retrouve dans *The Return of the 36th Chambers of Shaolin* 少林搭棚大师 (Liu Chia Liang, 1980), film dans lequel Liu combine l'apprentissage des arts martiaux avec la rénovation du temple Shaolin. Cette fois, la chorégraphie est combinée avec le jeu du combattant dans l'espace et avec les objets : la reconstruction du temple qui se fait grâce à un échafaud de bambous et des objets comme des cordes. Sur une période d'un an, le combattant observe les disciples du temple et il développe des exercices semblables à l'aide des échafauds. Par exemple, il pratique le mannequin de bois à l'aide des bambous de son échafaud et apprend ainsi les mêmes mouvements d'attaque et de défense. Mais l'aspect

---

<sup>299</sup> Cette idée fut soutenue dans la première partie.

le plus intéressant est certainement lors de la vengeance finale où l'on perçoit comment ces exercices sont appliqués au kung-fu. Il ligote les mains et les pieds de ses adversaires à un bambou de la même manière qu'il liait les bambous ensembles. Quand l'un de ses adversaires, stupéfait, lui demande quel type de kung-fu il pratique, il répond : « *le kung-fu de l'échafaudage 搭棚功夫* »<sup>300</sup>. Encore une fois, on crée une *association insolite* ce qui permet d'afficher de nouvelles représentations de combat et de renouveler la chorégraphie.

Quant à l'utilisation du médium, Liu Chia Liang offre une succession de plans qui marient rythme et précision. Tesson affirme qu'« *avec Liu Chia Liang, le kung-fu [...] est entré à l'ère de sa reproductivité cinématographique* »<sup>301</sup>. En fait, le cinéaste allie le médium et la chorégraphie en maîtrisant mieux le montage que Zhang Che<sup>302</sup>. Plus ingénieusement que son maître, il s'approprie d'une technique d'une manière originale, quoiqu'elle soit abondamment utilisée et devenue très populaire à cette époque, le zoom. Cependant, avec Liu Chia Liang, on peut observer que cette utilisation n'est pas faite au hasard : le zoom-in est souvent employé lorsqu'un coup est donné. Le cinéaste combine la technique martiale avec le médium cinématographique en une parfaite harmonie. Dans l'art martial, lorsqu'un coup de poing est donné, le pratiquant doit rassembler toute l'énergie qu'il possède en lui et la concentrer en un seul point. Cette tactique a pour but de libérer la plus grande énergie possible au bout de son poing. Le zoom-in agit de la même manière : il consiste à l'exposition d'un espace large jusqu'à un rétrécissement en un plan plus étroit (ou un seul point dans l'espace).

---

<sup>300</sup>Expression qui signifie littéralement les actions pour construire un échafaudage : 搭 *da* signifie *construire* ou élever et le mot 木棚 *mu ban*, se sont les planches ou les bambous qui servent à être attachés ensemble pour pouvoir construire un échafaudage.

<sup>301</sup> Charles Tesson, « Calligraphie et Simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, septembre 1984, p.32.

<sup>302</sup> Liu Chia Liang n'a pas besoin d'utiliser la technique de la *compression de l'espace* car il ne met pas en scène des chorégraphies qui ressemblent au mythe de *David contre Goliath*. Liu Chia Liang fait combattre ses personnages contre quelques adversaires à la fois et évite les exagérations à outrance.



Par opposition, Liu Chia Liang utilise souvent le zoom-out pour illustrer l'impact d'un coup sur l'ensemble du corps. Il commence ainsi par filmer, en plan étroit, l'endroit du corps qui a été touché pour ensuite terminer, avec le zoom-out, en plan large qui montre tout le corps. Dans le cas échéant, en s'éloignant d'une partie du corps jusqu'au plan d'ensemble, il montre visuellement la dynamique d'un impact. Puis, l'image renchérit en montrant la conséquence du coup porté: à partir d'un seul point, l'onde de choc se transmet à tout le corps et ainsi l'adversaire fait une chute au sol. Même si ces utilisations ne sont pas systématiques<sup>303</sup>, elles sont de bons exemples d'une utilisation fort judicieuse du médium cinématographique en relation avec sa représentation, sans que le médium dénature la performance et la nature de l'affrontement dans son ensemble. Par conséquent, cette utilisation du zoom rend les films de Liu Chia Liang très dynamiques voir même signifiant autant au niveau du fond que de la forme car on a l'impression que le médium participe, corps et âme, à la confrontation à l'écran. En fait, peu de cinéastes atteignent une telle harmonie entre le fond et la forme.

En dernier lieu, on ne peut négliger l'apport de Liu Chia Liang à toute la mythologie des arts martiaux. Le cinéaste s'intéresse aux différents styles et à leur formation: il montre l'observation des animaux et la naissance des techniques de combat comme dans les films *The Praying Mantis* 螳螂 (1978) et *Mad Monkey Kung-fu* 疯猴 (1979). Il accorde également de l'importance à l'histoire des arts martiaux et à l'opposition entre les Qing et les Ming dans *The 36th Chambers of Shaolin* 三十六房少林. Il va aussi confronter le kung-fu à la modernité

---

<sup>303</sup> En fait, elles pourraient faire l'objet d'un mémoire à elles seules.

dans *My Young Auntie* 长辈 (1981). Finalement, il remonte le mythe jusqu'à sa source en allant filmer au véritable temple Shaolin avec *The Shaolin Temple* 少林寺 (1986), film qui met en vedette le talentueux Jet Li 李连杰. Cependant, Liu Chia Liang s'adapte mal au passage du cinéma d'arts martiaux aux films d'action, une transition qui s'effectue au milieu des années quatre-vingt. Il fait un bref retour au genre avec Jackie Chan sur le film *Drunken Master 2* 醉拳2 (1994) et *Drunken Master 3* 醉拳3 (1994), mais les films de cette période ne montrent plus toute l'ingéniosité de son talent. Roger Garcia souligne également le rapport du cinéaste avec l'histoire qui, selon lui, s'intègre aussi à l'interprétation que fait Liu Chia Liang de la chorégraphie. Roger Garcia écrit à propos du film *The 36th Chambers of Shaolin*:

*Liu searches for the language of History in this geo-textual space, propelling the body of Liu Chia-Hui through the various chambers like a medical probe. The film becomes a study and test of these anatomical reflexes. [...] The strategy of mise-en-scène here is to construct the subject/body through the Look, the Voice and the Gesture of the History experience. [...] Into the system, Liu inserts the body of Liu Chia-Hui from whom he derives the pleasure of experiencing History. [...] This conjunction of macro-History (the meaning and connotation of Shaolin) and the micro-History (Liu Chia-Hui on-screen and the film as a record of its own production) constitutes a double-signifier which becomes clear at the end of the film – Liu leaves the Monastery to fight the Mandchus in his home province and forms a small guerrilla unit from some young men whom he picks up on the way.*<sup>304</sup>

La mythologie et l'histoire des arts martiaux imprègnent le cinéma de ce cinéaste de Liu Chia Liang. Liu est l'un des cinéastes<sup>305</sup> à offrir une nouvelle interprétation personnelle et originale de l'histoire des arts martiaux. La naissance des styles et leur transmission de génération en génération constituent déjà le fruit de milliers d'histoires. L'histoire des corps, le développement de leurs capacités et de leur puissance amène à la confrontation, puis, à d'autres échelles, cette histoire se transforme en des luttes de pouvoir. Ainsi le combat se transporte au sein des dynasties qui y voient une forme pour se protéger et/ou vaincre

<sup>304</sup> Roger Garcia, « The Autharkic World of Liu Chia-Liang », *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1980, p.124.

<sup>305</sup> Au côté de Tsui Hark 徐克.

l'ennemi. Au cinéma, le cinéaste Liu Chia Liang offre quelques somptueux chapitres de cette histoire, en rendant un vibrant hommage aux arts martiaux.

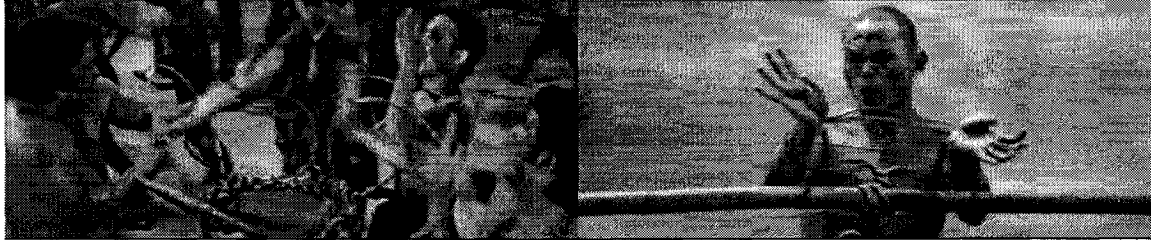
## *The Return of the 36<sup>th</sup> Chambers of Shaolin, Liu Chi Liang, 1980*

*La première partie illustre un exemple d'association insolite. Le personnage rénove le temple Shaolin. Il observe et met en pratique les exercices observés en les adaptant à son travail de rénovation.*



Le protagoniste observe les pratiquants du temple.

Présentation de son point de vue en plongée.



Ils pratiquent divers mouvements de bras. La corde permet de limiter les mouvements des blocages et aussi de renforcer les bras. Le protagoniste fait de même...



Il observe de nouveau...

et imite leurs mouvements.



Un autre jour, il observe un nouvel exercice. Plan qui illustre son point de vue en plongée.



Vue, à partir du plancher, des coups de pieds donnés avec l'aide d'une corde.

Le protagoniste attache ses chevilles à des branches de bambou.

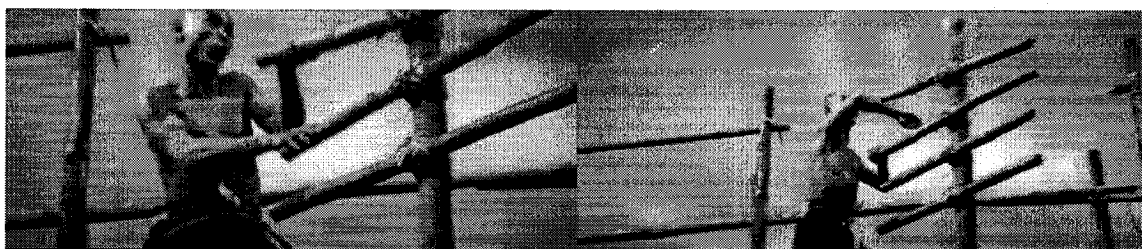


Il pratique les coups de pieds.

Détail de son avancée montrée en gros plan.



Un autre jour c'est l'apprentissage du mannequin de bois et le personnage utilise les échafauds pour en



faire de même. Zoom out sur sa pratique.



Un autre jour, c'est la pratique de l'esquive.

L'esquive et la construction de l'échafaud sont combinées ensemble.

*Extrait du combat final qui s'apparente à la construction de l'échafaud. Le protagoniste, en combinant son travail quotidien et son apprentissage du kung-fu, crée ainsi une nouvelle technique de combat : le kung-fu de l'échafaudage!*



Morceau de vêtement déchiré par l'adversaire.

Le protagoniste saisit les bras de l'adversaire...



et les lie ensemble comme il liait deux branches de bambou. Plan de réaction de l'adversaire attaché.



Il dénoue ses bras...

et attaque de nouveau, cette fois avec un bâton.



Jeu de pied avec le bambou qui permet de le saisir et de faire tomber l'adversaire au plancher. Afin de bien montrer la technique, Liu Chia Liang filme uniquement le bas du corps.



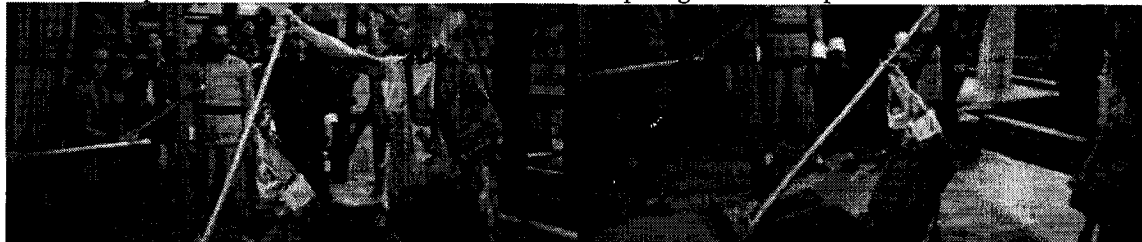
Il attrape une de ses jambes et la lie au bambou...

puis l'autre jambe. Le cinéaste montre, avec un autre angle, le détail de la manœuvre.



Contre-champ sur l'adversaire.

Le protagoniste s'occupe alors des mains.



Il a achevé sa manœuvre...

et laisse son adversaire à lui-même, victime du *kung-fu de l'échafaudage*.

## 8.6 Yuen Wo Ping 袁和平

Yuen Wo Ping est devenu l'un des plus important, sinon l'un des plus influents chorégraphes contemporains qui soit. Ayant lui aussi, comme plusieurs vedettes de Hong Kong, fait le saut à l'Ouest, son talent est désormais reconnu mais sa chorégraphie demeure encore très peu analysée. Comme les autres, il a commencé d'abord comme cascadeur et comme figurant dans les films des *Shaw Brothers*. Il joue notamment dans le film *The Chinese Boxer* 龙虎斗 (Wang Yu 王羽, 1970). Puis, il devient chorégraphe avec le film *Mad Killer* 大煞星 (Law Chun 罗臻 & Ng See Yuen 吴思远, 1971). Lorsque le genre s'est essoufflé et que les producteurs étaient à la recherche de sang neuf suite à la mort de Bruce Lee, Yuen Wo Ping a eu la chance de réaliser ses premiers films.

D'abord, ce qui distingue Yuen Wo Ping des autres chorégraphes et réalisateurs de cette époque c'est qu'il a su s'adapter au changement de cap qu'allait vivre Hong Kong dans les années quatre-vingt. Il a fait plusieurs films qui mélangent les genres. Le film *The Close Encounter of Vampire* 僵尸怕怕(1986) combine le kung-fu, l'horreur, la comédie et la fantaisie par la présence de vampires. Plus encore, il réalise *The Mismatched Couple* 情逢敌手 (1985) une comédie romantique hilarante mettant en vedette Donnie Yen 甄子丹 et dans laquelle il joue lui-même un rôle. Au-delà de ces films de pur divertissement, il adapte son savoir-faire en réalisant des films d'action. Il peaufine ainsi ses prises de vue, dynamise son montage et développe sa connaissance du médium et de ses outils. Il réalise des films d'action très populaire à Hong Kong, soit *Tiger Cage 1, 2, 3* 特警屠龙, 洗黑钱, 冷面狙击手 et *In the*

*Line of Duty 4* 皇家师姐 IV 直击证人 (1989). De plus, il travaille une fois de plus aux côtés de Jackie Chan dans le film *The Twins Dragons* 双龙会 (1992).

Vers le début des années quatre-vingt-dix, le cinéma de Hong Kong se prépare à une grande renaissance du cinéma d'arts martiaux. À cette époque, Yuen Wo Ping a acquis une maturité et une connaissance du médium qui l'amène vers un véritable âge d'or. Mais auparavant, il faut bien observer les débuts du réalisateur pour apercevoir que plusieurs des astuces développées plus tard sont déjà présentes dans ses premiers films. Sa chorégraphie a commencé par un noyau d'idées avant qu'il repousse sans cesse les limites du possible. Propulsé par une volonté de dépassement continuuel qui l'amène à travailler à l'étranger et à s'adapter à différentes cultures et à diverses productions, Yuen Wo Ping est un des grands innovateurs du cinéma d'arts martiaux qui est encore à l'œuvre aujourd'hui.

### 8.6.1 Les débuts de Yuen Wo Ping

Yuen Wo Ping ne provient pas d'un milieu très différent de Liu Chia Liang : il est aussi issu d'une famille pratiquant les arts martiaux. Son père, Simon Yuen Siu Tin 袁小田, provient d'une famille d'acteurs qui jouaient dans l'opéra de Pékin et dont les membres étaient particulièrement doués dans l'exécution des arts martiaux. Originaire de Beijing, il est considéré comme un ambassadeur des styles d'arts martiaux du Nord dans le cinéma de Hong Kong. Un recueil du *Festival International de Hong Kong* affirme à ce sujet: « *His contribution to both Cantonese opera and Hong Kong cinema has been substantial; he has done a great deal to perpetuate Northern fighting styles and other popular culture traditions like Northern-style lion-*



dancing »<sup>306</sup>. Selon cette même source, tout en élevant et entraînant lui-même ses sept enfants, Yuen Siu Tin aurait participé à des films dès les années trente, dont certains très importants comme le premier film sur Wong Fei Hung intitulé *The Story of Wong Fei Hung* 黄飞鸿传 (Hu Peng, 1949)<sup>307</sup>. Il a aussi travaillé avec King Hu sur le film *Come Drink with Me* 大醉侠 (1966) et sur 2 autres films de Wong Fei Hung dans les années soixante. De plus, il a aussi tourné avec Zhang Che dans le film *Shaolin Martial Arts* 洪拳與永春 (1974) que nous avons analysé précédemment. Face au milieu relativement étroit du cinéma de Hong Kong, il ne serait pas surprenant que certains de ces films aient influencé le travail de Yuen Wo Ping. Cependant, le film le plus connu du père auprès du public occidental est certainement celui qu'il a fait auprès de son fils : dans *Snake in an Eagle's Shadow*, il jouait le célèbre vieillard alcoolique. Il interprétait le même rôle dans la suite très connue, *Drunken Master* 醉拳 (Yuen Wo Ping, 1978).

Le scénario de *Snake in an Eagle's Shadow* est basé sur la démonstration et la confrontation de différents styles de kung-fu<sup>308</sup>. Il y a donc dans ce film (comme chez Liu Chia Liang), un souci de préserver une mémoire collective et une *exploration des origines* des styles de kung-fu. En fait, le scénario de *Snake in an Eagle's Shadow* est la base de cette démarche. Un vieillard

<sup>306</sup> A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.188.

<sup>307</sup> Il n'existe aucune information à savoir quel était le rôle exact de sa contribution, Yuen Siu Tin est mentionné comme étant un acteur. Mais à cette époque, comme expliqué par Liu Chia Liang, les chorégraphes n'obtenaient aucune reconnaissance de leur travail, LCL affirme : « Nous, les acteurs et les figurants de la catégorie des « martiaux » à laquelle j'appartenais, nous n'étions pas payés si l'on ne faisait pas appel à nous ce jour-là. On recevait une convocation, on se présentait sur le lieu de tournage et on attendait ». Liu Chia Liang, entretien effectué par Charles Tesson, « Le dernier des Shaolin », *Cahiers du Cinéma*, # 360-361, septembre 1984, p.26. De plus, ils étaient tout au mieux reconnus au générique comme des cascadeurs ou des acteurs.

<sup>308</sup> En fait, ce type de scénario est devenu une formule connue et très souvent réemployée par la suite. Mais il ne faut pas négliger la parodie de Wong Jing 王晶 intitulé en anglais *Last Hero in China* 黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣 (1993) mais dont le titre en chinois signifie littéralement *Wong Fei Hung : The Iron Chicken against the Centipede*. La chorégraphie est de Yuen Wo Ping.

alcoolique va montrer le style *Snake Fist* au jeune Chien Fu. Inspiré par les connaissances qu'il a reçues, ce dernier observe les techniques de combat d'un chat qui est agressé par un serpent. Puis, quand le vieillard se fait battre par un maître véreux qui maîtrise le style *eagle claw*, Chien Fu vient sa défense et exécute le style *snake fist* en le combinant avec les techniques qu'il a observées du chat. Finalement, il triomphe sur le maître et, à l'issue du combat, Chien Fu a créé un nouveau style de combat qui est baptisé par son maître: « *Snake in an Eagle's Shadow* ». Ce film fait une directe référence à plusieurs mythes sur la naissance des styles combat. À titre d'exemple, l'influence de l'observation des animaux dans le kung-fu est certainement l'un des plus importants. Ces mythes sont également très présents dans la littérature. Comme dans les écrits de Jin Yong, le scénario exploite le côté imprévisible de la tactique inusitée mise à jour lors du combat. Il y a aussi une nette référence à l'ingéniosité et au caractère infiniment inventif des arts martiaux, c'est-à-dire qu'il y a toujours un mouvement pour en contrer un autre, il y a toujours un nouveau style pour venir à bout d'un autre. D'où la multitude de combinaisons possibles, de mouvements et de styles. Par conséquent, ce film (comme observé chez Liu Chia Liang) combine la *tendance didactique* de l'apprentissage et *l'exploration des origines* et des mythes des arts martiaux.

La suite de *Snake in an Eagle's Shadow*, *Drunken Master*, est aussi un film sur l'apprentissage et sur le dépassement, encore plus inventif que le premier quant aux moyens employés pour arriver à maîtriser les techniques de combat. Par exemple, quand le père punit le fils parce qu'il a fait des bêtises, il lui ordonne de se positionner en cavalier, une position que tous les pratiquants d'arts martiaux connaissent<sup>309</sup> car elle est une position de base, difficile à

---

<sup>309</sup> Ces échos constants à l'apprentissage du kung-fu et à l'authenticité des styles ravissent les pratiquants des arts martiaux.

maîtriser et aussi très douloureuse! De plus, le jeune Wong Fei Hun<sup>310</sup> apprend du vieillard une forme de combat d'une manière originale : ce dernier relie les bras de WFH avec les siens par des troncs de bambous et lui fait exécuter les mouvements. De cette manière, l'apprenti n'a pas d'autre choix que de suivre l'exacte chorégraphie du style pratiqué. Jackie Chan exécute le tout avec son talent exceptionnel : il est agile, mobile et élastique. Quant aux entraînements pour renforcer le corps, ils font aussi partie intégrante du « spectacle » déployée par cette génération. Rien n'est plus amusant et visuel que les exercices imaginés : dans *Snake in an Eagle's Shadow*, l'apprenti est suspendu par les pieds et il doit remplir une chaudière d'eau qui se situe à ses pieds en faisant sans cesse des abdominaux. Encore une fois, la projection-identification du spectateur fait imaginer l'épreuve et la douleur. De plus, l'exécution de l'exercice par le protagoniste montre à quel point il est en train d'acquérir la puissance et suscite, par le même fait, l'admiration des spectateurs. Tous ces exercices sont des variations visuelles sur l'apprentissage et consiste également à des *démonstrations de puissance* : ils servent à montrer comment on acquiert les capacités et la force nécessaire pour faire du kung-fu!

À cela s'ajoute la comédie : WFH profite du fait que le maître s'est assoupi pour se détacher et remplir la chaudière. Quand il réveille le maître pour lui dire qu'il a terminé, ce dernier lui demande de faire l'exercice inverse, c'est-à-dire de prendre l'eau de la chaudière et de la remettre dans le baril. Il y a aussi un autre exercice amusant visuellement : le protagoniste doit pouvoir casser l'écaille de noix avec la seule force de ses doigts (et on s'en doute du

---

<sup>310</sup> Il est à noter que l'on rapatrie de le personnage et même la musique connue des années cinquante. Cependant, on rajeunit le personnage ce qui donne un nouveau souffle au genre.

qi<sup>311</sup>). Bien sûr, à force de persévérance, l'élève réussit à maîtriser ces techniques et il a développé, le spectateur l'a perçu, la force nécessaire pour être un bon combattant. Comme chez Liu Chia Liang, les séances d'entraînements auxquelles on assiste dans le cinéma de Yuen Wo Ping contribuent à une démystification de l'apprentissage des arts martiaux, d'autant plus qu'elles sont illustrées avec une touche de comédie. Sur ce sujet, Ng Ho note que: « *In kung-fu comedies [...] revenge has become meaningless. It furnishes the pretext for the hero to study martial arts, but the real focus of interest is hardship involved in his training and the bizarre variety of exercises he undertakes* »<sup>312</sup>. L'entraînement s'insère dans le renouvellement de la chorégraphie car les chorégraphes et les réalisateurs tentent de trouver de nouvelles manières d'illustrer l'apprentissage, et plus les épreuves sont difficiles et excentriques, plus le public en raffole. Par le même fait, ils mettent en valeur le kung-fu et les prouesses techniques que certains acteurs sont capables d'accomplir. En ce sens, le kung-fu penche certainement vers *l'approche classique* de la représentation, car les performances sont authentiques, même si les chorégraphes et réalisateurs ajoutent à la chorégraphie une part de spectacle vouée à divertir les foules. La chorégraphie étant un art combinant plusieurs influences, on note, outre le kung-fu, la prépondérance de l'opéra et de l'acrobatie dans l'exécution de Jackie Chan : les multiples culbutes, les sauts, les chutes, les pirouettes, les grands écarts, les jeux avec les objets sont autant de références aux arts pratiqués par Jackie Chan et par la famille Yuen. Ainsi, la chorégraphie n'est plus seulement un reflet des arts martiaux, au sens idéal que l'envisageait Bruce Lee : elle retourné à la stylisation pour des fins de spectacle.

---

<sup>311</sup> La force interne déployée par le souffle.

<sup>312</sup> Ng Ho, « Kung-fu Comedies : Tradition, Structure, Character », **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.44.

Dans ces deux films, on dévie certains principes des arts martiaux pour amuser le public, comme par exemple la représentation un peu faussée de la boxe de l'homme ivre, le *zui quan* 醉拳<sup>313</sup>. Il faut préciser que, contrairement au film, l'exécution du style n'est pas combinée avec la consommation d'alcool mais vise plutôt à mimer, donner l'impression d'être ivre. Au contraire, le film montre un vieil alcoolique qui effectivement boit pour mieux combattre, ce qui accentue le côté inusité et comique des scènes de combat. Peut-être est-ce pour cette raison que ces films sont devenus très populaires et sont aussi considérés comme des films cultes. Yuen Wo Ping a aussi réalisé d'autres films jouant sur ce concept comme *Dance of the Drunk Mantis* 南北醉拳 (1979), aussi interprété par le père de Yuen Wo Ping, et des films moins connus comme *Shaolin Drunkard* 天師撞邪 (1983) et *Drunken Taichi* 笑太極 (1984).

De plus, de ces films émerge l'un des plus importants aspects de la chorégraphie développée par Yuen Wo Ping et ses collaborateurs, et qui influencera aussi la carrière de Jackie Chan et de plusieurs autres: la *poésie autour de l'objet*. Cette technique chorégraphique consiste à trouver une nouvelle utilisation à l'objet pour des fins de combat. Par exemple, lors d'un affrontement dans *Drunken Master*, WFH va manipuler deux tables qu'il tourne dans tous les sens : il va faire la planche entre les deux, s'en servir comme bouclier, se cacher en dessous, s'en servir comme tremplin, etc. En fait, c'est en intégrant à la chorégraphie des notions d'acrobaties du cirque et de l'opéra que les affrontements sont rendus plus vivants. En utilisant tous les objets qui tombent sous la main, on invente ainsi une ressource infinie de

---

<sup>313</sup> Sur le *zui quan*, les auteurs Habersetzer affirment ceci : *style de boxe chinoise qui aurait été créé par Li Po. Il se compose d'un ensemble de mouvement directement inspiré de ceux d'un homme sous l'emprise de l'alcool. Il constitue pour l'exécutant une véritable performance physique en raison des déséquilibres volontaires, de ses chutes, de ses sauts acrobatiques, de ses ruptures de rythme, de ses rapides modifications de direction.* Gabrielle et Roland Habersetzer. **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, 2000, p.799.

combinaisons qui surprennent et divertissent le spectateur. Jackie Chan en fait l'une des bases de son cinéma. Il affirme :

*First, an art director will select the props. The place is filled with props. Unwanted props are put aside. I'm keen on working with every single prop in a scene as a weapon. Maybe, something that's very ordinary, such as shopping cart. If you recall, I've used this in a movie. I may see some balls, so I can use them, too. That's why I'm good at using things. I'm provided with a scene. To me everything is a prop. For example, a car. There is many ways of staging a fight in a car scene. I'll stand aside and observe. How many ways are there? Then I'll put them on a screen. That's how you can manipulate different things. Almost everything in this place<sup>314</sup>.*

Suite à ce discours, Jackie Chan montre comment il utilise certains accessoires et les incorpore au combat. Il montre une roue en bois, un panier d'épicerie, des chaises pliantes, un cendrier, une poubelle, des disques, une lampe, un frigidaire, une machine à lavée, un escabeau et une voiture, accessoires avec lesquelles les acteurs effectuent diverses cascades et mouvements pour diversifier le combat. Toutes ces idées ont pour origine la fin des années soixante-dix et les films qu'il a fait avec Yuen Wo Ping<sup>315</sup>. Ce jeu avec les objets rend la chorégraphie inventive, ingénieuse, et elle ne trouve pas son égal en termes de mouvements et de combinaisons. La chorégraphie devient une véritable poésie visuelle qui repousse les limites du genre vers de nouvelles avenues.

---



<sup>314</sup> Tiré du documentaire **Jackie Chan : My Stunts**, Jackie Chan, 1999.

<sup>315</sup> En regardant le documentaire sur Jackie Chan, on constate qu'il prend sur lui tout le crédit de cette inventivité mais les films de Yuen Wo Ping à cette période montre déjà le même type d'expérimentations, bien avant que Jackie Chan passe à la réalisation. De plus, il faut aussi remarquer l'influence du film *Dreadnaught* 勇者无惧 (YWP, 1981) sur le premier film réalisé par Jackie Chan, *The Young Master* 师弟出马 (1980) : il utilise les mêmes acteurs et effectue une danse de lion et de dragon comme YWP. Donc on peut facilement questionner à qui revient le crédit de ces idées...

### 8.6.2 *L'association insolite* ou la *poésie autour de l'objet* dans le cinéma de Yuen Wo Ping

*Comme ils [les chorégraphes qui devenaient réalisateurs] venaient tous du combat, leurs films d'action étaient brutaux et très sanglants. Je me suis demandé ce que, en tant que réalisateur, je pourrais faire pour sortir de là. Que pouvais-je faire pour donner au public de la fraîcheur? J'ai décidé de faire une comédie.*

Yuen Wo Ping, 2001.

Voir les arts martiaux autrement, défier une tradition millénaire et pouvoir renouveler sa représentation au cinéma constitue un grand défi. Pourtant, comme le disait Magritte avec sa peinture « *ceci n'est pas une pipe* ». Pour employer un autre exemple, la poésie en associe des mots et en crée ainsi des images insolites. Yuen Wo Ping et ses collaborateurs créent des tableaux en utilisant une *poésie autour de l'objet*. Sous cette même perspective, les films majeurs sont certainement le *Magnificent Butcher* 林世榮  (Yuen Wo Ping, 1979) et *Dreadnaught* 勇者无惧  (Yuen Wo Ping, 1981). Dans le film *Magnificent Butcher*, Kwan Tak Hing (qui incarnait le personnage de Wong Fei Hung dans les années cinquante) effectue un grand retour à l'écran. Il réincarne le même personnage que dans ses anciens films en exhibant une forme encore éclatante. Dans *Magnificent Butcher*, le récit se déploie davantage par les gestes et par l'affrontement<sup>316</sup>. Ainsi, une scène de combat remarquable, qui se déroule entre deux maîtres, est combinée avec l'exécution d'une calligraphie. Ponctuée d'acrobaties, cette chorégraphie inventive utilise également les pinceaux comme armes de combat et la table comme tremplin. La résolution de l'affrontement montre la signature de l'oeuvre par WFH qui se tient en équilibre au bout d'une table qui a deux pattes manquantes. Cette image rappelle l'art des équilibristes du cirque. Sur la calligraphie finale on peut lire que « *L'homme de*

<sup>316</sup> Il semble que Yuen Wo Ping est atteint l'un de ses objectifs. Comme mentionné au chapitre 1.4.1, il affirme : « *Les combats sont une histoire non-verbale. [...] Mon but est de raconter une histoire non-verbale. Si je le pouvais, je raconterais la même histoire avec très peu de dialogues* ». Yuen Wo Ping, « *La chorégraphie comme le combat* », *L'Asie à Hollywood*, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001, p. 175.

*la vertu est invincible* 仁者无敌 ». Cette inscription témoigne ainsi du combat que l'on vient d'apercevoir : par les actions, on montre clairement la vertu de WFH en opposition avec le manque de sagesse du maître Ko qui attaque aveuglément et sans relâche. Cette scène est l'une des plus surprenantes et imaginatives au niveau de la chorégraphie<sup>317</sup> car elle exhibe comme un crescendo d'actions. De plus, cette est marquée par plusieurs *démonstrations de puissances* par lesquelles Ko essaie de détruire l'objet de sa honte. Pour ce faire, Ko attaque sans relâche. En n'arrivant point à détruire l'œuvre, il fracasse plutôt la table, juste après que WFH a enlevé la calligraphie. Pendant que la fureur du maître Ko devient de plus en plus déchaînée, les attaques sont de plus en plus spectaculaires.

À propos de cette scène, Yu Mo-Wan commente : « *a brilliant scene in which Wong Fei Hung, using a brush pen as a weapon, engages in combat while writing, in elegant calligraphy "Ren zhe wu di" »*<sup>318</sup>. Cette scène n'est plus un affrontement banal comme on a l'habitude d'en voir depuis l'invention du cinéma : le combat se transforme plutôt en une *poésie visuelle autour des objets*. C'est un dialogue de gestes qui raconte visuellement un débat opposant deux personnages. Abordé de cette manière, la chorégraphie illustre des affrontements réinventés selon le quotidien. *La poésie autour de l'objet* est une trouvaille qui rend ces films d'un contenu visuel inouï et d'une richesse exceptionnelle à ceux qui savent les regarder. Désormais, toute situation est susceptible de créer un affrontement et tout objet peut être utilisé comme une

---

<sup>317</sup> Il faut aussi voir ce qu'a fait Stephen Chow, dans le film *Flirting Scholar* 唐伯虎点秋香 (Lee Lik-Chi 李力持, 1993) qui, une dizaine d'années plus tard, a fait une scène combinant kung-fu et l'exécution d'une peinture exhibant un paysage traditionnel chinois. L'utilisation des câbles rend la scène visuellement tout à fait différente mais l'idée de combinaison est la même.

<sup>318</sup> Yu Mo-Wan, "The Prodigious cinema of Wong Fei Hung: an Introduction", *A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film*, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980, p.86.



arme de combat. Et de ces combinaisons émergent un tout nouveau discours, une narration qu'il faut décoder pour en voir les images et en comprendre le sens.

De plus, il faut souligner l'inventivité quant aux changements d'angles, à la multiplicité des prises de vue et aux différents cadrages qu'exploite Yuen Wo Ping. Ces éléments, combinés avec la maîtrise du montage, permettent à Kwan Tak Hing de paraître drôlement plus efficace que dans les films des années cinquante. Son combat est donc amplifié par le médium. Aussi, le dynamisme de la performance, pas présent avant le cinéma de Bruce Lee, permet au spectateur de croire que l'affrontement a effectivement lieu. En d'autres termes, on peut percevoir que *l'expression de puissance* a véritablement été intégrée au sein de la chorégraphie et affecte l'efficacité de la représentation des combats de l'acteur Kwan Tak Hing.

*Dreadnaught* expose aussi l'idée de *la poésie autour de l'objet*. Dans ce film, Yuen Wo Ping montre comment le protagoniste, interprété par Yuen Biao 元彪, fait son entraînement de kung-fu en lavant le linge. Il utilise notamment le *eagle claw* pour tordre son linge et il effectue quelques formes de combat, qui ressemblent à la pratique du *taolu* 套路, pour l'étendre. Comme l'observation du chat par le jeune WFH, le protagoniste utilise ce qu'il a appris et pratiqué en lavant son linge lors de la scène finale. Ainsi, en pleine action avec son adversaire, on reconnaît que le protagoniste effectue les mêmes mouvements qu'avec la planche à laver et aussi ceux pour tordre les vêtements. Il utilise le *eagle claw* pour empoigner son adversaire et l'attaquer tandis qu'il fait les mêmes mouvements que sur la planche à lavée pour échauffer le torse de son ennemi ce qui est très comique. On montre alors que les


activités quotidiennes peuvent devenir du kung-fu et que cet entraînement peut servir au combat. De plus, comme pour le film *The Magnificent Butcher*, la scène de combat finale de *Dreadnaught*, qui se déroule dans une seule pièce, est étonnante par son rythme et sa création. Yuen Wo Ping ponctue le combat en faisant diverses *démonstrations de puissances* : les objets ambiants sont souvent cassés, les bras de l'ennemi grandissent soudainement pour atteindre le protagoniste et le projeter au sol, les vêtements sont déchirés. Yuen Wo Ping travaille aussi avec les objets et le décor pour varier les étapes du combat et le rendre de plus en plus vif et intense. À travers cet affrontement dynamique, les acteurs sautillent et virevoltent dans tous les sens, ils utilisent également les sauts acrobatiques et les chutes spectaculaires au sol ce qui rend le combat très éloquent. Le volet acrobatique est donc essentiel au développement de la séquence et au succès du spectacle. En somme, la chorégraphie se développe à de multiples niveaux afin de préserver l'attention du spectateur et voire même le surprendre à plusieurs reprises.

Une autre scène remarquable dans le film *Dreadnaught* (encore avec Kwan Tak Hing dans le rôle de WFH) est celle où un couturier vient prendre ses mesures<sup>319</sup>. Évidemment, cette interaction polie se transforme en un affrontement déguisé. Tous les instruments du couturier deviennent des armes et pendant la prise de mesure, les attaques profuses sous de multiples formes. C'est ainsi que même si ces films sont réalisés au moment où le genre s'essouffle, la chorégraphie connaît certains de ces plus beaux moments de cinéma

---

<sup>319</sup> Cette scène est capturée à la fin du chapitre.

### 8.6.3 Le film synthèse et prémonitoire

*Legend of a Fighter* 霍元甲  (Yuen Wo Ping, 1982) se veut comme un film d'adieu, qui semble nostalgique face à une ère qui s'éteint, et un film prémonitoire car il annonce la nouvelle vague de films d'arts martiaux qui émergera vers la fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix.

D'abord, ce film est remarquable car il combine plusieurs tendances de l'époque. C'est un film à *fonction didactique*, qui est basé sur l'initiation aux arts martiaux du jeune Huo Yuan Jia 霍元甲 (1868-1909). C'est donc aussi un film qui s'intéresse à *l'exploration des origines* des arts martiaux, car Huo Yuan Jia est grand maître qui a effectivement vécu en Chine. Le scénario relate plusieurs détails véridiques comme le fait que le jeune Huo Yuan Jia, dû à sa santé fragile, a été isolé de ses frères. Son père lui a interdit d'apprendre les arts martiaux qu'il enseignait et qu'il pratiquait avec les autres frères de HYJ. Ce dernier, confiné à étudier pour devenir un érudit, observait en cachette les entraînements de son père et de ses frères. Un jour, un pratiquant d'une autre école est venu défier la famille, les frères de HYJ furent battus et c'est ainsi que HYJ a mis à jour son talent exceptionnel. Plus tard, il a fondé l'école *Jing Wu* 精武. Il était pratiquement invincible et sa réputation légendaire faisait reculer les plus grands combattants, même les étrangers. Soudainement il est devenu très malade et il est décédé. Son meilleur disciple, Chen Zhen 陈真<sup>320</sup>, a découvert qu'il a été empoisonné par un médicament qu'il a obtenu d'un médecin japonais. Juste avant sa mort, HYJ avait vaincu un grand-maître d'une école de judo japonaise à Shanghai, ce qui a perpétué le mythe selon lequel il aurait peut-être été empoisonné suite à la défaite du grand-maître japonais. Yuen Wo

---

<sup>320</sup> Qui fut entre autre joué par Bruce Lee dans *Fist of Fury* et par Jet Li dans *Fist of Legend* 精武英雄.

Ping répond donc aux mêmes aspirations que sa génération, c'est-à-dire qu'il s'intéresse aux origines et aux mythes des arts martiaux<sup>321</sup>.

Mais bien plus que de raconter l'histoire de ce grand-maître, Yuen Wo Ping (un peu comme l'a fait précédemment Bruce Lee) veut montrer la Chine et les arts martiaux chinois glorieux, surtout face à leurs adversaires japonais. Au début du vingtième siècle, la Chine a subi plusieurs invasions et a énormément été affectée par le commerce de l'opium. Les Chinois étaient alors considérés comme le maillon faible de l'Asie. Cependant, dans ce film, les arts martiaux, berceau de toute une culture, arrive à la rescousse d'un peuple. En effet, on les représente comme un outil de persévérance qui affiche la résistance et permet ainsi de retrouver la dignité et la fierté perdue.

Dans la version de Yuen Wo Ping, le jeune Huo Yuan Jia est initié aux arts martiaux par un Japonais qui a pour fonction d'être son tuteur afin qu'il devienne un érudit. Ce Japonais est en fait un espion venu d'abord pour épier les techniques de combat du père de HYJ. Développant une amitié avec le jeune HYJ (une pierre de jade en est le gage), l'affrontement final oppose l'élève contre le maître. Ce dernier fracasse la pierre de jade en guise de provocation (*démonstration de puissance*). Mais, contrairement à la plupart des films qui exhibent une opposition simpliste entre les Chinois et les Japonais, le maître japonais sacrifie secrètement sa vie dans le but d'extérioriser et de cristalliser toutes les capacités du talentueux Huo Yuan Jia. Ainsi, grâce au maître japonais, HYJ est appelé à se surpasser et il finit, dans un accès de rage, par tuer son ennemi. C'est avec tristesse qu'il découvre la véritable pièce de jade et qu'il se rend compte de la véritable motivation du Japonais : arrêter

---

<sup>321</sup> De plus, Huo Yuan Jia, comme la famille de Yuen Wo Ping, est originaire du Nord de la Chine.

l'humiliation dont le peuple chinois souffre et permettre au peuple opprimé de retrouver une fierté, l'honneur perdu grâce aux arts martiaux. Ce scénario et la symbolique cachée rendent ce film unique en soi.

C'est en termes de chorégraphie et de mise en scène que ce film se démarque le plus. Yuen Wo Ping continue *l'association insolite* pour créer différentes scènes de combat époustouflantes. Par exemple, à l'ouverture du film, le personnage principal prend le thé en se battant. Dans une autre scène, quand le maître enseigne au jeune Huo Yuan Jia, il lui montre ce qu'est la maîtrise et le contrôle des mouvements : il doit alors se tenir en position du cavalier<sup>322</sup>, exécuter une calligraphie d'un mouvement fluide en ayant à l'intérieur de la main un œuf, et sur la main une tasse de thé. Plus que de l'acrobatie (quoique bien utile pour le spectacle) Yuen Wo Ping met en images le contrôle de la douleur et du corps tout en exhibant la finesse des mouvements. En d'autres termes, il réussit à créer des images qui représentent un processus abstrait de l'apprentissage des arts martiaux. Dans une autre scène, l'élève doit aussi accroître sa flexibilité en étudiant : pendant les heures d'études, il a les jambes accrochées à une corde afin d'exercer à la fois son corps et son esprit. Donc, Yuen Wo Ping continue *l'association insolite* d'éléments. Dans le même ordre d'idées, on retrouve également un combat qui se déroule entre un vieil homme qui fume une pipe à opium et un étranger. Ce dernier intègre la pipe à son combat, il le brûle, le fait tomber, le frappe, lui fume au visage, etc. L'étranger est battu par sa propre arme!

De plus, ce qui accentue l'efficacité des films de Yuen Wo Ping se sont les multiples *démonstrations de puissance* qui permettent de suggérer le danger encouru par les personnages.

---

<sup>322</sup> Une position qui, je le rappelle, est très difficile à maîtriser car elle est très douloureuse.

Le père de Huo Yuan Jia, qui pratique les arts martiaux, peut faire éclater un œuf dans un verre avec la seule puissance du *qi*. Tandis que le maître qui enseigne à Huo Yuan Jia peut prendre une brique d'une maison, la dégager du mur et la fracasser avec sa main. Ou encore, lors de la scène finale, les coups de poings manqués et qui touche le mur laisse la trace du coup et une partie du mur enfoncé. Autre exemple, au moment où l'un ou l'autre des personnages projettent leur adversaire à travers un mur, ce qui détruit ce dernier, on démontre ainsi, visuellement, la force de l'impact. Finalement, un autre détail intéressant (et maintes fois repris par la suite) c'est au moment où Huo Yuan Jia fracasse presque le visage de son maître avec son poing mais au dernier moment, il arrête. Grâce au ralenti, on perçoit comme un effet de vent qui est provoqué par l'arrivée du coup<sup>323</sup>, puis, suite à une courte pause, il gifle son adversaire. Ces techniques sont des détails qui enrichissent le contenu visuel du film. Elles permettent de rendre l'action plus convaincante et à la fois divertissante. L'ajout ces détails permettent au spectateur de ressentir la chorégraphie au lieu simplement d'en apprécier l'esthétique (chorégraphie dansée) : il ressent la peur et l'excitation et son imaginaire est sans cesse stimulé par ce qu'il voit. Les images lui permettent d'imaginer des concepts très abstraits, comme la force d'un individu ou les conséquences d'un combat. C'est ainsi que Yuen Wo Ping, sans une surenchère de sang, réussit à construire un spectacle crédible, certes amplifié, mais qui nourrit cet art de la chorégraphie. Se sont sur ces mêmes bases que son cinéma et son art de la chorégraphie ont, par la suite, continué à se développer.

---

<sup>323</sup> Une autre astuce récente est l'intégration de craie aux vêtements ce qui cause de la poussière qui s'envole lorsqu'un coup est donné. C'est une technique abondamment utilisée pour montrer visuellement la puissance dégagée par un coup.

Il ne reste qu'à introduire la clôture du film qui est aussi un véritable présage du cinéma à venir<sup>324</sup>. Huo Yuan Jia réussit à atteindre son maître grâce à une nouvelle technique qu'il expérimente. Il déstabilise alors son adversaire par un jeu de pieds qui ressemble étrangement à quelques sauts de danse (même que la musique laisse croire qu'il se passe quelque chose de nouveau et de fantastique). Puis, la chorégraphie montre quelques attaques spectaculaires, moments où HYJ prend son élan en courant sur les murs ce qui déroute complètement son antagoniste. Puis, il s'accroche sur les poutres des murs, même sur celle du plafond pour effectuer ses attaques en volant dans l'air. Le Japonais, d'abord surpris mais voulant pousser son élève au maximum, s'amuse à son tour : il se dissimule derrière quatre tatamis qu'il relève du plancher. Quand HYJ donne un coup de pied sur deux d'entre eux, le Japonais est disparu et il se tient en équilibre sur les deux autres. Ici, l'étonnement chez le protagoniste est le même que chez le spectateur mais il n'a pas le temps de penser à l'invraisemblance car l'affrontement continue de plus bel. Avec l'envolée de Huo Yuan Jia et la curieuse réplique du maître japonais, Yuen Wo Ping (comme l'a fait précédemment King Hu) repousse aux confins du possible les frontières de la chorégraphie pour offrir un spectacle uniquement possible au cinéma. Comme l'avait imaginé René Clair dans les années vingt, il réussit à créer un moment de *cinéma pur* où ni les arts martiaux, ni la littérature, ni la chorégraphie martiale est le principal objet de cette scène. On assiste plutôt à un moment de montage qui permet de visualiser les fantaisies les plus folles et de créer un spectacle unique grâce à la magie du montage et aux prises de vues. C'est à travers un équilibre entre *l'approche classique* et *l'approche éclatée* que Yuen Wo Ping construit son cinéma, et continue également de le faire jusqu'à aujourd'hui.

---

<sup>324</sup> Cette scène a été capturée à la fin du chapitre.

# Magnificent Butcher,

Yuen Wo Ping, 1979

*Magnificent Butcher* montre merveilleusement la poésie autour de l'objet et cette scène est particulièrement intéressante quant à la variation et l'inventivité de la chorégraphie. Le changement d'angles et la multiplicité des points de vue de la caméra permettent de créer un spectacle très dynamique. Le montage contribue également à créer l'illusion d'efficacité et offre aussi l'occasion de voir l'action sous plusieurs angles ce qui rend l'action plus énergique. De plus, on retrouve dans cette séquence plusieurs démonstrations de puissance pour nous rappeler que le combat présenté n'est pas de la frime et qu'il est dangereux de recevoir les coups. Finalement, plusieurs prouesses acrobatiques sont intégrées à la chorégraphie et permettent de construire un art du spectacle vivifiant et spectaculaire. Bref, Yuen Wo Ping réussit à créer un spectacle uniquement possible au cinéma.



Wong Fei Hung salut le maître Ko. Il s'assied ...

et le maître Ko détruit d'un rapide coup de pied les pattes de la chaise (provocation et démonstration de puissance).



WFH reste quand même assis en position du cavalier, souriant. Les maîtres font une démonstration de leur art de la calligraphie.



Les mouvements de Ko, avec le pinceau, font penser à des mouvements de kung-fu... il attaque WFH.



Vue de haut qui montre divers échanges entre les deux, mais le pinceau, l' "arme" de Ko se retourne contre lui.





WFH affirme que sa calligraphie est trop extrême et qu'il doit contrôler ses émotions.

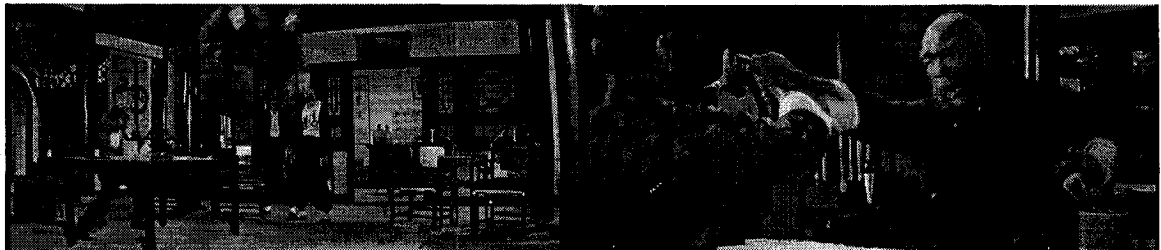
Ainsi, il contrôle le bras de Ko et exécute une portion de la calligraphie.



Le maître Ko se libère et montre qu'il ait lui-même capable d'exécuter une calligraphie, il écrit le mot *tué* sur le chandail.

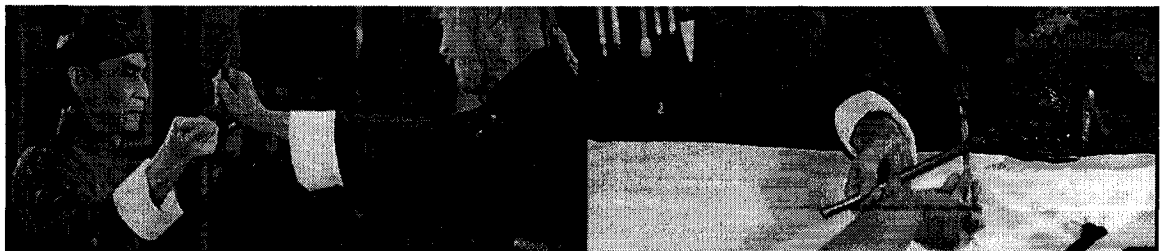


Puis, il saute sur la table, montré en plan demi-ensemble... et il attaque WFH...



Exécution d'une culbute vers l'arrière dans le même plan affichant le volet acrobatique de la chorégraphie.

Une autre attaque vue en plan taille et blocage de WFH.



WFH retient son pinceau et les deux déploient leur force (*démonstration de puissance*).

Insert sur quelques attaques et blocages effectués, ici, en plan subjectif de WFH.



Changement d'angles et insert sur le jeu des pinceaux  
confrontation des mains.



WFH fait tomber le pinceau de son adversaire et il et la  
l'attrape au vol.



Plan de réaction du maître Ko.



Commentaire de WFH sur son attitude extrémiste.

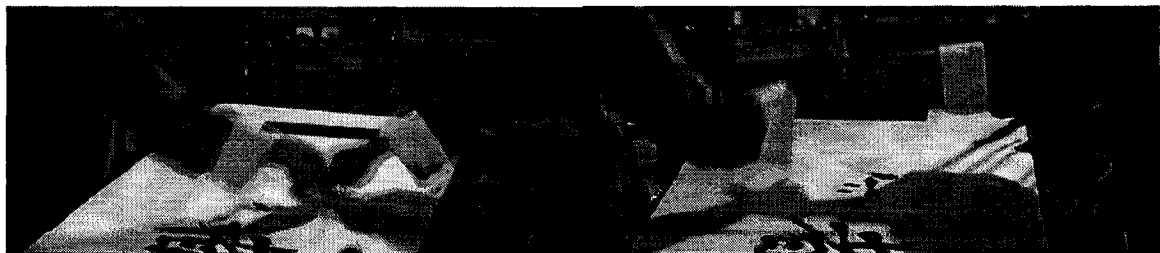


Ko n'abandonne pas, il trempe ses doigts dans l'encre. Cet *insert* est combiné avec un zoom-out pour le montrer en plan  
taille serré.

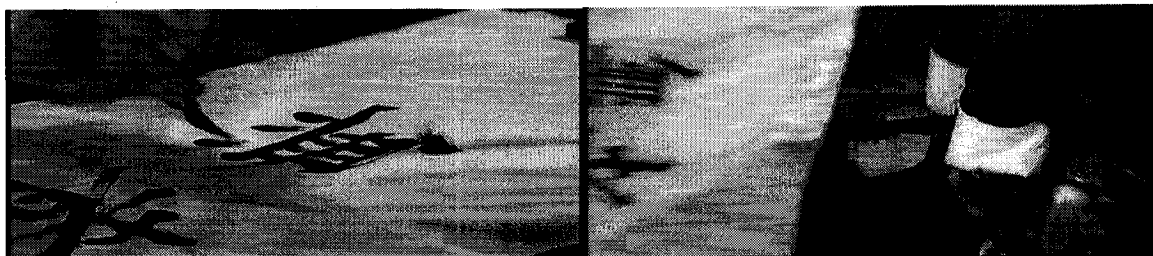


Blocage de WFH.

Autre blocage montré d'un autre angle.



Puis WFH abaisse la main du maître Ko sur la toile et lui fait faire quelques traces...



qu'il complète ensuite pour former un caractère. Le maître Ko, furieux, essaie de détruire la peinture. WFH la retire à temps et Ko défonce la table (*démonstration de puissance*).



Attaque de Ko et esquive de WFH...

Il roule ensuite sur la table...



pour atterrir de l'autre côté, montré en plongée et en plan d'ensemble. Puis, il passe sous la table et il attaque de nouveau. Remarquez le jeu avec l'espace et les objets qui enrichissent l'aspect visuel de la chorégraphie.

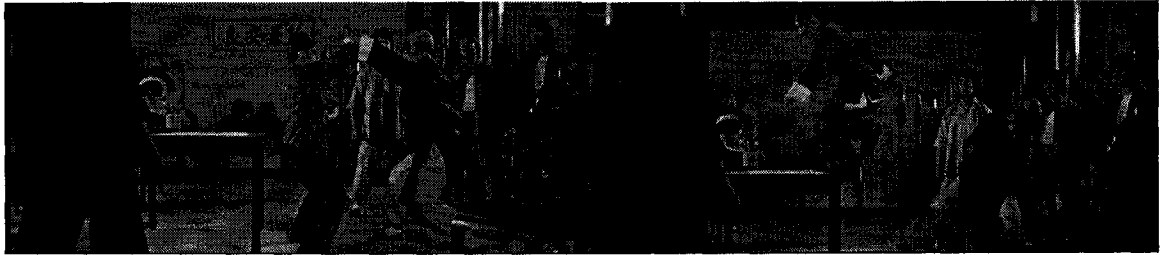


Il retourne sous la table et ressort de l'autre côté.

Ko veut détruire la peinture et WFH le bloque...



il lui donne un coup de coude dans les côtes et effectue un autre blocage avec la jambe, actions montrées en plan américain continu.



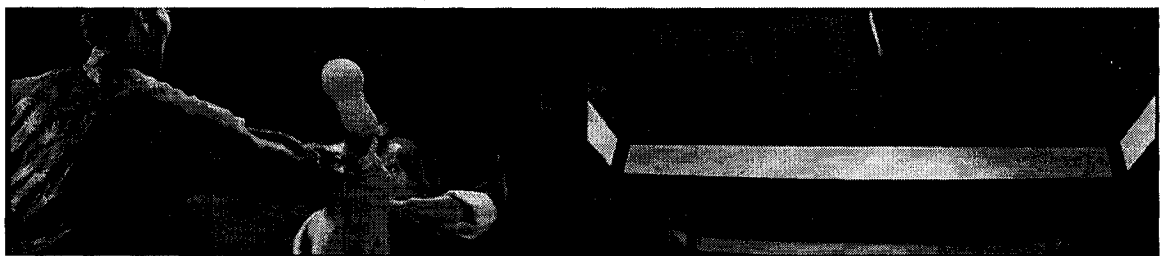
Changement de point de vue, cette fois en plan moyen.

WFH monte sur la table...



il saute pour éviter une attaque (acrobatie)

et contre-attaque de WFH montrée en plan rapproché...



Ko donne un coup de pied sur la main de WFH ce qui lui fait perdre son pinceau. Insert sur l'envolée de l'objet.



Ko utilise alors le pouvoir de ses paumes pour attaquer WFH mais il évite l'attaque par un blocage vers l'extérieur.

WFH rattrape le pinceau qui descend avec sa bouche...



et il continue sa calligraphie.

Il bascule par-dessus Ko (acrobatie)...



et en retenant Ko, WFH s'exécute.



Ko se libère et persiste dans son combat.



Il tente d'atteindre une fois de plus la calligraphie et passe à travers la table (*démonstration de puissance*).



Détail qui montre WFH qui replie la calligraphie.



Ko casse une patte de la table (*autre démonstration de puissance*).



Puis WFH monte à nouveau sur la table...



il se positionne à l'extrémité...



mais Ko casse l'autre patte de la table. WFH glisse et remonte à l'extrémité à l'autre extrémité.



WFH se tient en équilibre sur cette dernière...



en prenant soin d'apposer sa signature, montré en plongée et en plan épaule.



Ko, furieux, renverse la table (*démonstration de puissance*). En plan moyen, WFH le bloque en lui donnant un coup de pied...



suivi d'un coup d'épaule qui propulse le maître Ko sur une chaise... WFH lui montre la calligraphie finale.



Contre-champ sur la calligraphie : « *L'homme de la vertu est invincible* ». Autre attaque de Ko bloquée par la jambe.



Réplique de WFH et détail du blocage des mains de Ko... WFH recule jusqu'à sa chaise avec une bottine manquante...



Ho la tient de façon colérique dans sa main pendant que son élève l'en averti. Il lance la bottine et l'élève de WFH l'attrape pour la remettre au pied de son maître.



Détail de l'action montrée en insert.

WFH confie la calligraphie.



Dernière tentative du maître Ko.

Insert sur les jambes que WFH frappe...



et écarte. Ko fait le grand écart...

Il arrive au plancher et il est ainsi vulnérable et sans défense.



WFH maîtrise alors un bras à l'aide d'une jambe et tient l'autre pendant qu'il écrit quelque chose sur le front du maître Ko...

Puis, il lui donne un coup de pied.



Ko appose sa main pour savoir ce qui est écrit, c'est le caractère qu'il a perdu! Insert sur la main.

## *Dreadnaught, Yuen Wo Ping, 1981*

*Séquence qui montre la poésie autour de l'objet. Une attaque est combinée avec les opérations d'un couturier. Grâce au montage et à la chorégraphie de Yuen Wo Ping, Kwan Tak Hing semble bien meilleur que dans les films des années cinquante. Cette séquence est un bon exemple du dynamisme de la chorégraphie et du changement d'esthétique opéré depuis vingt ans.*



Le couturier fait son entrée et la chose que l'on aperçoit ce sont ses ciseaux.

Panoramique vers le haut pour montrer son sourire.

Il commence à prendre les mesures de Wong Fei Hung.



Pendant que WFH fume sa pipe, il en profite pour attaquer ce dernier à l'aide d'une aiguille. WFH l'arrête avec sa pipe.



Il lui demande pourquoi il a besoin d'une aiguille. Gros plan sur WFH. action

Contre-champ du couturier qui feint vouloir réparer un de ses boutons.

Puis l'aiguille est relancée. Cette dernière est montrée en gros plan car cette constitue un moment clé de l'action.



Gros plan sur l'aiguille attrapée par la pipe de WFH. On voit le fil qui a servi, grâce à l'inversion (*reverse motion*), à faire croire que l'aiguille a été attrapée.

Riposte de WFH qui repousse son adversaire.

Gros plan sur la réaction de WFH.





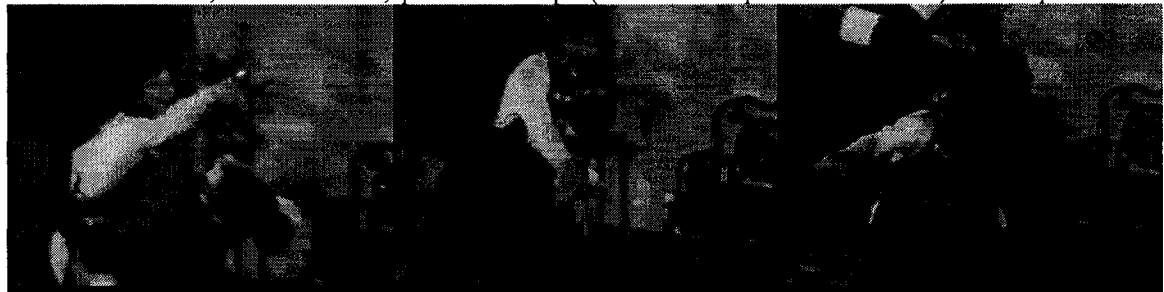
Le couturier continue son assaut avec des coups de pieds, montré en plan moyen. | Puis, il empoigne WFH à l'aide de son galon et essaie de lui couper le souffle. | Mais WFH le retient et résiste pendant...



que le couturier accentue la pression, moment intense montré en gros plan. | WFH se libère grâce à la force du *gi*, contre-champ, aussi montré en gros plan. | L'adversaire est propulsé en arrière.



Retour sur les ciseaux, montrés en insert, qui servent à couper (démonstration qu'ils sont bien affilés) et à attaquer.



Manœuvres de WFH aperçues en plan séquence : Yuen Wo Ping exhibe comment il esquivé la menace.



Il bloque avec sa main l'objet mais son adversaire persiste.

*Démonstration de puissance* et du danger encouru : les ciseaux coupent les pattes d'une chaise en bois...

Le couturier s'attaque à la jambe de WFH.



Autre esquivé de WFH...

et projection de l'adversaire montrée en plan moyen. WFH retourne s'asseoir



et il fume tranquillement sa pipe.

Le couturier persiste à attaquer. Blocage de la jambe et avec l'aide de son bras...



il enlève les ciseaux...

et les pointe en direction du couturier...

à l'aide de son pied!



Dernière tentative de notre couturier...

avec l'aiguille qu'il lance, plan combiné avec un zoom-in.

WFH l'attrape avec les ciseaux.



Balayage de WFH, c'est le coup de grâce (acrobatie). Il coupe l'aiguille en deux et il dévoile la véritable raison de l'attaque.

## *The Legend of a Fighter, Yuen Wo Ping, 1982*

*Yuen Wo Ping accentue le dynamisme de sa chorégraphie et aiguise davantage les prises de vue et son montage. L'imagination de la chorégraphie instaure un spectacle inouï du combat, notamment par les effets de surprise développés. Ce film constitue également un présage du cinéma à venir. Il réussit à créer un « événement » uniquement possible au cinéma. Finalement, la symbolique de ce film est également intéressante car le maître japonais sacrifie sa vie pour cristalliser les capacités de son élève l'amène ainsi à se surpasser. De plus, il permet à toute une nation de retrouver sa dignité perdue...*



*Démonstration de puissance.*

Prise de position pour le combat avec une lentille grand angle pour accentuer la profondeur de champ.

Prise de vue en plan moyen pour bien montrer les mouvements de la chorégraphie.



Le plan montre une chute Spectaculaire au sol.

Plans subjectifs et mouvements dirigés vers la caméra ce qui accentuent la dynamique du mouvement et l'esthétique du combat.



Détails d'une attaque et prise de la main pour coincer le bras de l'adversaire. l'adversaire. Plan épaule et insert sur les mains. descendu au

Le japonais s'est fait prendre et il est descendu au plancher.



Contre-champ de la réaction montré en gros plan. taille.

Contre-attaque et poursuite de l'affrontement en plan demi-ensemble.

Autre détail de la chorégraphie, cette fois montrée en plan



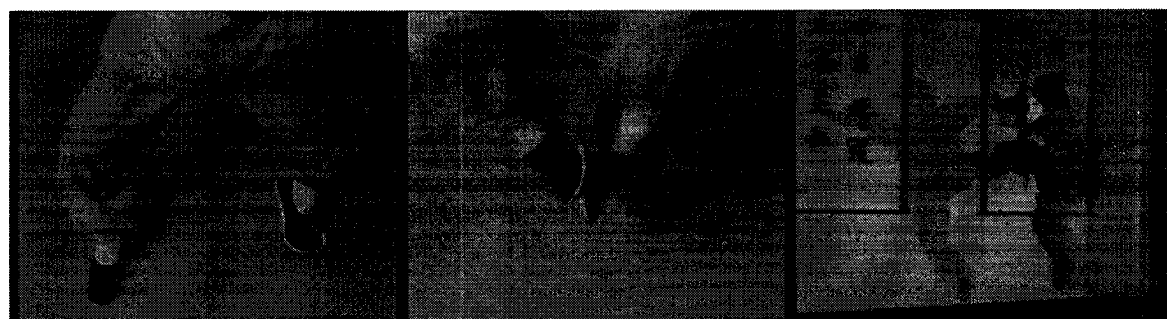
Deux chutes, sans trampoline, qui démontrent le côté acrobatique de la  $\frac{3}{4}$ .

chorégraphie. Le combat est tourné avec une série de plans séquences. Parfois, les plans sont accentués par le ralenti.

Détail d'une attaque montrée en

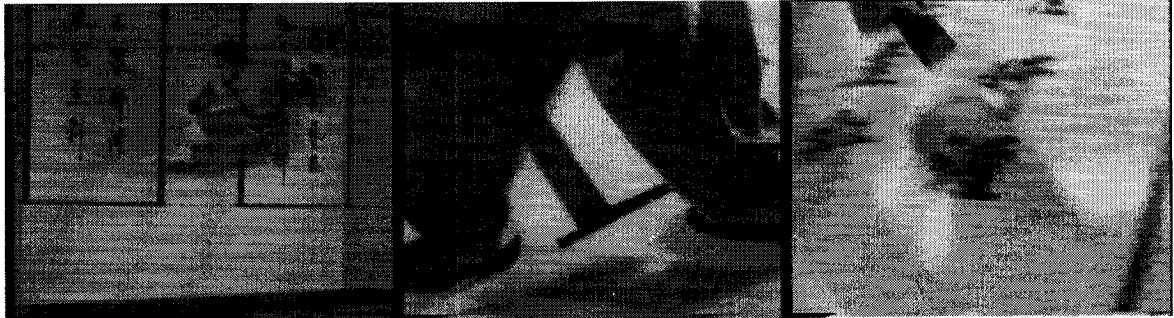


Le changement d'échelle de plans favorise une chorégraphie et un combat dynamique. Contre-champ de l'action en cours détaillant le combat et les attaques du haut du corps.



Puis, lors d'une brève accalmie, jeu de pieds accompagné d'une musique entraînante qui annonce une nouvelle partie au combat.

Élancement de Huo Yuan Jia sur le mur.



Huo Yuan Jia court sur les murs.      Inserts sur les pieds qui détaillent sa course.



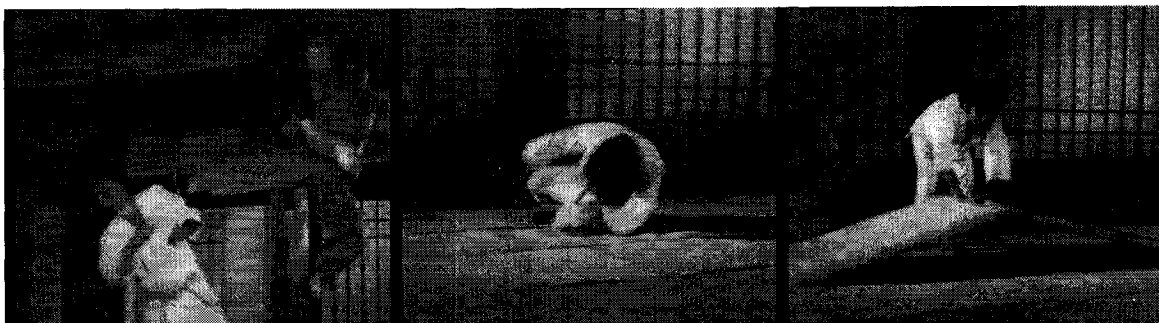
Retour sur l'action vue en plan moyen...      vu d'un autre angle...      et attaque surprise de Huo Yuan Jia.



Amorce d'une autre diversion...      Le Japonais le suit des yeux.      Saut sur une poutre...



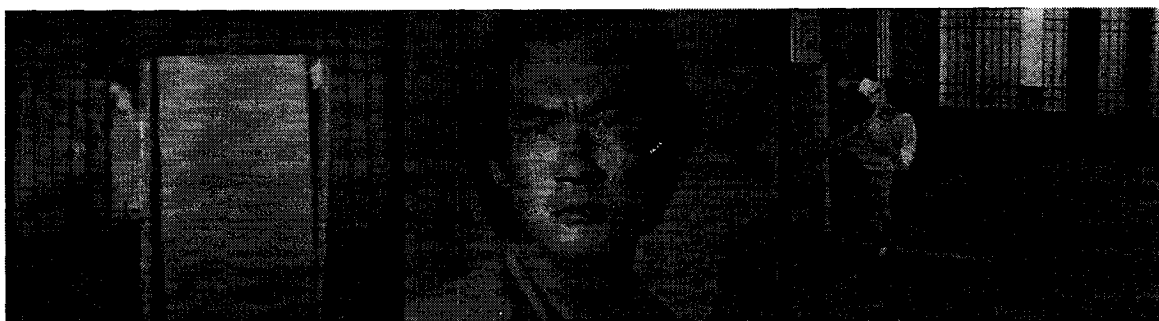
Un autre au plafond...      et sur une autre poutre      et attaque surprise de HYJ montrée de face.



Raccord dans le mouvement de l'attaque montrée en perpendiculaire et elle est combinée avec un zoom-out.

L'ennemi roule au sol sous la force de l'impact.

Puis il soulève les tatamis...



et il se cache derrière...

HYJ regarde, intrigué [suspense].

Il s'approche timidement et donne un coup de pied sur le tapis en face de lui.



Deux tatamis tombent mais l'ennemi a disparu.

On aperçoit où il se cache, il est monté sur les deux autres...

et il saute sur HYJ. . Cette action surprenante est une réplique inusitée un peu comme l'était l'attaque sur les murs..



Plan de réaction. HYJ tient son ventre douloureux...

Contre-champ du japonais qui amorce une dernière attaque (saut hors cadre)

Avec la même rage, HYJ en fait autant...



Coup de pied manqué du Japonais  
Mais HYJ réussit le sien.

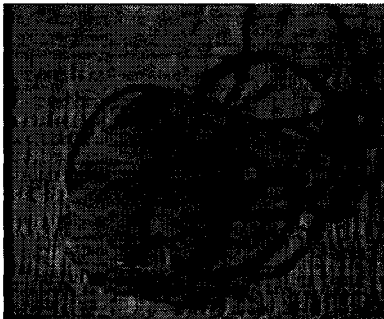


Réaction du maître...



Le maître face à l'élève.

*Plus tard...*



Le véritable jade qui est le gage de  
leur amitié tombe...



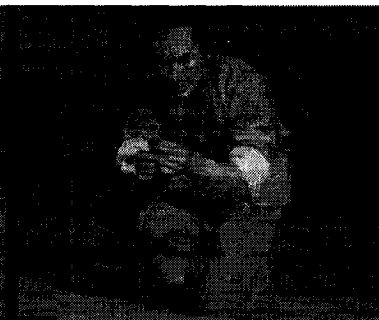
mais il est trop tard, le Japonais  
vit ses derniers instants. Plan  
subjectif de HYJ qui lui fait face.



Et il s'effondre.



HYJ va ramasser le jade.



Zoom-in sur son action et il se  
demande dramatiquement pourquoi...



Sortie finale avec la foule qui  
l'acclame et les drapeaux qui  
s'agitent. La Chine a retrouvée sa  
dignité et sa fierté.

## Conclusion

### L'art du combat et l'esthétique de la représentation.

Tout au long de ce mémoire, nous avons tenté de comprendre pourquoi le genre du cinéma d'arts martiaux, bien que la trame narrative ait subie si peu de changement, puisse avoir captivé les foules pendant des décennies et continue toujours à les fasciner. Nous avons proposé que la chorégraphie, combinée avec la mise en scène, sont les moteurs créatifs du genre et nous avons observé comment la représentation des arts martiaux a évolué selon les différentes générations. Chaque vague a réinterprété la conception et la représentation du combat à l'écran. Certains cinéastes et chorégraphes ont parfois accentué la violence et l'opposition des valeurs, d'autres, l'art martial et le réel, ou encore ils ont illustré l'aspect fantastique et mystique des arts martiaux.

Nous avons dans un premier temps abordé la théorie concernant les arts martiaux, l'opéra chinois, la chorégraphie et le cinéma de genre qui inclut l'art de la chorégraphie. Puis, nous avons établi la différence de représentation qui existe entre le cinéma hollywoodien et le cinéma chinois (et, par extension, le cinéma de Hong Kong). Nous avons constaté que les cinémas nationaux, tels que le cinéma chinois et le cinéma américain, interprètent à leur manière la chorégraphie et surtout, utilisent le médium différemment. Cette observation nous a permis de comprendre à quel point la chorégraphie est un art original qui subit plusieurs influences culturelles. Puis, suite à l'exposition de la théorie concernant la chorégraphie et le cinéma de genre, les bases de l'analyse ont ensuite été définies : *l'approche classique* et *l'approche éclatée* ainsi que les deux pôles de la représentation du cinéma d'arts



martiaux. De plus, nous avons développés des concepts tout à fait originaux, comme *la démonstration de puissance, l'expression de puissance et l'association insolite*. L'art de la chorégraphie a contribué à créer un genre infiniment créatif qui a, à son actif, des milliers de films depuis l'invention du cinéma.

Dans un deuxième temps, nous avons illustré l'histoire de la représentation des arts martiaux des années vingt jusqu'au début des années quatre-vingt. Nous avons abordé les différentes vagues successives qui ont changé, à leur manière, la représentation des arts martiaux à l'écran.

Malheureusement, le corpus d'étude a dû être limité à un certain nombre de films et il ne couvre pas tous les films désormais disponibles sur le marché, ni ceux qui recèlent des scènes de combat sans être inclus dans le cinéma d'arts martiaux. Cette thèse n'a pas également pu évaluer le travail exact et l'influence précise des réalisateurs et acteurs sur la chorégraphie. Afin d'éclairer ces aspects, ce sujet mériterait une étude plus poussée, qui serait notamment constituée d'entrevues avec les artistes encore vivants pour mettre à jour leur exacte contribution. Cependant, ce mémoire se veut un premier regard général sur l'art de la chorégraphie en exposant les vagues principales, les cinéastes déterminants, et les courants notoires de l'histoire du cinéma d'arts martiaux chinois. De plus, le mémoire inclut plusieurs éléments culturels difficilement accessibles au lecteur occidental, éléments qui sont le fruit de plusieurs recherches à Hong Kong et en Chine. Ces recherches ont permis de démontrer à quel point le combat au cinéma est le fruit d'agencements complexes. Tout au long de la deuxième partie, nous avons considéré des questions relatives à la tradition martiale, à la culture, à la langue ainsi qu'à l'analyse que font les spécialistes locaux du cinéma d'arts

martiaux ont été révélés. Ainsi, nous avons analysé les interactions entre les éléments culturels et le cinéma qui offrent une multitude de possibilités et servent à renouveler systématiquement la représentation et à construire cet art du spectacle. De surcroît, en utilisant la multitude de points de vue de caméra, les possibilités infinies du montage, les jeux de caméras comme le ralenti ou l'accélééré, il est possible de transformer littéralement le spectacle limité d'un simple combat prenant place ni même dans la réalité. Désormais, les limites de la représentation dépassent toutes les bornes, d'où l'attrait et le renouvellement continuel du genre. Les seules limites sont devenues celles de l'imagination de ses créateurs.

Finalement, il m'est impossible d'aborder la période qui suit la fin des années soixante-dix car la révolution esthétique introduite par Tsui Hark avec son film *Butterfly Murders* 蝶变 (1979) est trop considérable pour le corpus ici délimité. En effet, l'introduction d'effets spéciaux complexes et l'utilisation de câbles dans l'élaboration de la chorégraphie bouleversent profondément l'art de la chorégraphie. Avec Tsui Hark, la chorégraphie entre dans l'ère technologique ce qui provoque une transformation radicale de la représentation. Cette portion de l'histoire du cinéma d'arts martiaux, tout aussi fascinante, pourrait, à elle seule, faire l'objet d'une autre recherche. Mais j'espère que l'étude ici déployée éclaire sous un nouveau jour l'un des genres majeurs du cinéma de Hong Kong et l'art encore peu étudié de la chorégraphie au cinéma.

## *Annexes*

## Bibliographie

### Arts martiaux, philosophies et culture chinoise

BLOK, Frits. **The I Ching: Landscapes of the Soul**, ed. Könemann, Cologne, 2001.

CARMONA, José. **De Shaolin à Wudang**, Guy Trédanier, Paris, 1999.

CHOW, David & SPENGLER, Richard. **Kung Fu, History, Philosophy and Technique**, Unique Publications, Burbank, California, 1982.

HABERSETZER, Gabrielle et Roland. **Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient**, Amphora, Saint-Nabor, France, 2000.

ISONATO, Dan. « The Way of the Jeet Kun-Do », *Bruce Lee Magazine*, April 2001.

PEO, Laurel. **The Origins of Martial Arts Culture**,. Asiapac Books, pte ltd, Singapore, 2002.

SUN, Tzu. **The Art of War**, Shambhala Pub., September 2002.

### Dance et chorégraphie

BILLMAN, Larry. **Film choreographers and dance directors**, McFarland & Compagny, North Carolina, 1997.

BROOKS, Virginia. «Restoring the Meaning in Cinematic Movement » *Iris, Cinema and Cognitive Psychology*, no. 9, Spring 1989.

HSU, Tao-Ching. **The Chinese Conception of the Theatre**, University of Washington Press, Seattle & London, 1985.

MASS, Tony. **The Films of Gene Kelly: Song and Dance Man**, Citadel Press, Secaucus, New-Jersey, 1974.

MIETTINEN, Jukka O. **Classical Dance and Theatre**, Oxford University Press, Singapore, New York, 1992.

SMITH, Olivier. **Musical Design for Stage and Screen**, edited by Orville K. Larson, Greenwood, Westport, Connecticut, 1976

WANG, An-t'si. **Chine, L'opéra**, édition Philippe Picquier, Paris, 1991.

### Cinéma

#### Ouvrages généraux, genre et histoire du cinéma

ASTRUC, Alexandre. « La Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran Français*, 30 Mars 1948.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?**, éditions du Cerf, 1981.

BLOUIN, Claude R. « Eurêka au FNCNM, Paysages formidables visages », *La Parole Métièque*, numéro 39

CLAIR, René. **Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui**, Gallimard, 1970.

GAUDREAU, André et GUNNING, Tom. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? » **Nouvelles approches de l'histoire du cinéma**, publications de la Sorbonne, Paris, 1989.

GAUDREAU, André. « Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », **Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle**, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997.

MADSEN, Roy Paul. « The Aesthetic of Form and Convention in the Movie Musical », **Movies as Artefacts, Cultural Criticism of popular film**, edited by Michael T. Marsden, John G. Naghbar and Sam L. Grogg Jr, Nelson-Hall, Chicago, USA, 1982.

TESSIER, Max. **Images du cinéma japonais**, Henri Veyrier, Paris, 1981.

### **Cinéma chinois et hong kongais**

ASSAYAS, Olivier. « Hong Kong, de la presqu'île à la planète », **L'Asie à Hollywood**, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001.

FONFRÈDE, Julien. **Cinéma de Hong Kong**, L'Île de la tortue, Montréal, 1999.

GANS, Christophe. « Hong Kong, de la presqu'île à la planète », **L'Asie à Hollywood**, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001.

HU, Jubin & LI Suyuan. **Chinese Silent Film History**, China Film Press, Beijing, 1997.

LAW, Wai-ming. « Hong Kong's Cinematic Beginning 1896-1908 », **Early Images of Hong Kong & China**, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1995.

TESSON, Charles. « Hong Kong, de la presqu'île à la planète », **L'Asie à Hollywood**, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001.

TEO, Stephen. **Hong Kong Cinema, The Extra Dimension**, British Film Institute, London, 1997.

TEO, Stephen. « Tracing the Electric Shadows : A Brief History of the Early Hong Kong Cinema », **Early Images of Hong Kong & China**, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1995.

THOMAS, Tony. **The Films of Gene Kelly: Song and Dance Man**, Citadel, Secaucus, New-Jersey, 1974.

### **Cinéma d'arts martiaux**

ARMANET, François et Max. **Ciné Kung Fu**, Ramsay, Turin, 1988.

ASSAYAS, Olivier. « Chang Cheh, l'ogre de Hong Kong » numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984.

ASSAYAS, Olivier. « King Hu, géant exilé », **Made in Hong Kong**, numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, éditions de l'Étoile, 1984.

BORDWELL, David. « Aesthetic in Action : Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity », **Fifty Years of Electric Shadows**, recueil du 21<sup>ème</sup> Festival International de Hong Kong, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1997.

BORDWELL, David. « How to watch a martial arts movie », **Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Films**, ed. UCLA Film and Television Archive, Los Angeles, 2003.

BORDWELL, David. **Planet Hong Kong, Popular cinema and the art of entertainment**, Harvard University, Cambridge, 2000.

BORDWELL, David. « Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse », **Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998.

CADWELL, Linda Lee. « Message from Linda Lee Cadwell », **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000.

CAI Guorong. « Critical Evaluation of Lee's Films » **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000

CHAMCLAUX, Christophe. **Tigres et Dragons, les arts martiaux au cinéma**, Guy Trépanier, Paris, 2000.

CHEH, Chang. « Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style », **The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars**, Provisional Urban Council & Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999.

CHENG Pei Pei. **Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998.

CHIAO Hsiung-ping Peggy, « The Master of Swordplays », *Cinemaya* # 39-40, 1998.

CHOW, Raymond. « Critical Evaluation of Lee's Films », **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000.

CHU, Yat-hung. « Flying Swords, Special Gadgets, and Beasts », **The Making of Martial Arts – As Told by the Filmmakers and Stars**, Provisional Urban Council & the Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 1999.

CIMENT, Michel. « Entretien avec King Hu », *Positif*, # 169, Mai 1975.

FONFRÈDE, Julien. « Le corps ciné-martial », *Screen Machine* # 1, mai-juin 1994, p.11.

FRAGUAS, Jose. « Jerry Poteet: Back and Better than Ever », *Bruce Lee Magazine*, April 2001.

GARCIA, Roger. « The Autharkic World of Liu Chia-Liang », **A Study of the Hong Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1980.

GARCIA, Roger. « The Touch of Hu », *Cinemaya* # 39-40, 1998.

HU, Peng. « Huang Feihong and I », **Wong Fei-Hung, The Invincible Master**, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1996.

HOOVER, Michael et ODHAM, Lisa. « Like Father, Like Son : Yuen Wo-Ping's *Iron Monkey* and the Evolution of Wong Fei-Hong », *Asian Cinema*, Fall/Winter 2001.

KEI, Sek. « The Development of the 'Martial Art' in Hong Kong cinema », **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980.

KEI, Sek. « Critical Evaluation of Lee's Films » **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000

LAU Shing-Hon, « Introduction », **A Study of the Hong Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Film Council, Hong Kong, 1980.

LAW, Kar. « Huang Feihong's Family Tree » **Wong Fei-Hung, The Invincible Master**, Provisional Urban Council, Hong Kong, 1996.

LAW, Kar. « The Origin and Development of Shaws' Colour Wuxia Century », **The Shaw Screen, A Preliminary Study**, Hong Kong Film Archive, 2003.

LEE, Bruce. **Bruce Lee, Artist of Life**, edited by John Little, Tuttle, Boston, Massachusetts, 1999.

LIU Chia-Liang, « Le Dernier Shaolin », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma – Made in Hong Kong*, #362-363, septembre 1984.

MO, Chen. **A Study of Martial Arts Film Culture**, China Film Press, 1996. 陈墨, 刀光侠影蒙太奇 — 中国武侠电影论, 中国电影出版社.\*

MO, Chen. « Red Heroine and Early Swordplay Film in China », **A collection of papers presented at the symposium on film collection in Asia**, China Film Archive, Beijing, 1996.

陈墨, 中国无声电影研究 — 亚洲影片收藏研讨会论文集, 中国电影资料馆 编, 北京。

MINTZ, Marylin. **The Martial Arts Film**, A. S. Barnes and Company, New-York, 1978.

MORRISSETTE, Mélanie. « Choreography: the unknown and ignored » *OffScreen*, <http://www.offscreen.com/>, paru le 31 août 2002.

NG Ho, « Kung-fu Comedies : Tradition, Structure, Character », **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980.

NG See Yuen, « Ng See-Yuen, an Interview », entretien avec Liu Shi, **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980.

NIOGRET, Hubert. « Introduction à King Hu », *Positif*, # 169, mai 1975.

RAYNS, Tony. « Bruce Lee : Narcissism and Nationalism », **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980.

RAYNS, Tony. « Director : King Hu », *Sight and Sound*, 45, 1, Winter 1975/76.

RAYNS, Tony. « Laying Foundations Dragon Gate Inn », *Cinemaya* # 39-40, 1998.

REYNAUD, Bérénice. « The Book, the Goddess and the Hero: Sexual Politics in the Chinese Martial Arts Film », *Senses of Cinema*, [www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual\\_politics\\_chinese\\_martial\\_arts.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual_politics_chinese_martial_arts.html)

RIST, Peter. « A Touch of Hu: A Fan's Notes and an Appreciation », *Offscreen*, October 31<sup>st</sup> 2002, [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/kinghu.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kinghu.html)

TESSON, Charles. « Calligraphie et Simulacres », *Cahiers du Cinéma*, n 360-361, Septembre 1984.

WONG, Ted. « Memories of Bruce Lee », **The Immortal Bruce Lee : From Kid to Kung Fu Dragon**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2000

---

\* Disponible seulement en chinois.

YAMADA, Hirokazu. « King Hu's Last Interview », **Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998.

YU, Mo-Wan, "The Prodigious cinema of Wong Fei Hung: an Introduction", **A Study of the Hong-Kong Martial Arts Film**, Provisional Urban Council of Hong-Kong, Hong-Kong, 1980.

YUEN, Wo-Ping, « La chorégraphie comme le combat », **L'Asie à Hollywood**, Cahiers du Cinéma, Locarno, 2001.

ZHANG, Zhen, « Bodies in the Air : The Magic of Science and the Fate of the Early Martial Arts Films in China », **Post Script**, Volume 20, # 2-3, Winter Spring 2001.

## Collection d'articles sous forme de livre

**Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Films**, ed. UCLA Film and Television Archive, Los Angeles, 2003.

**Zhang Che - Memoirs and Film Criticism**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2002. 张彻 — 回忆录, 影评集. 香港电影资料馆\*

**Made in Hong Kong**, numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, éditions de l'Étoile, 1984.

**The Shaw Screen, A Preliminary Study**, Hong Kong Film Archive, Hong Kong, 2003.

**Transcending the Times, King Hu & Eileen Chang**, Provisional Urban Council Hong Kong, 1998.

## Documentaires

**Jackie Chan : My Stunts**, Jackie Chan, 1999.

**Cinema Hong Kong: Kung Fu**, Tony Ching Siu-Tung & Stanley Tong, 2003.

---

\* Disponible seulement en chinois.



## Index de films cités

- 36th Chambers of Shaolin, The* 少林卅六房, Liu Chia Liang, 1978  
*L'arrivée du train en gare de Vincennes*, Lumière, 1896  
*L'arroseur arrosé*, Lumière, 1895  
*Assassins, The* 大刺客, Zhang Che, 1967  
*Big Boss, The* 唐山大兄, Lo Wei, 1971  
*Blood Brothers, The* 刺马, Zhang Che, 1973  
*Bloody Fist, The* 荡寇滩 Ng See-Yuen 吴思远, 1972  
*Born Invincible* 太极气功, dir. : Joseph Kuo Nan-Hong 郭南宏, 1978  
*Bruce Lee, The Legend*, Leonard Ho, 1977  
*Burning of the Red Lotus Temple, The* 火烧红莲寺, 1928  
*Burns Green Dragon Temple* 火烧青龙寺, 1929  
*Burns Nine-Dragon Mountain* 火烧九龙山, 1930  
*Burns Pingyang City* 火烧平阳城 (7 épisodes de 1929-1930)  
*Butterfly Murders*, 蝶变, 1979  
*Che Zhong Dao* 车中盗, 1920  
*Chinese Boxer, The* 龙虎斗, Wang Yu 王羽, 1970  
*Chinese Ghost Story* 倩女幽魂, Ching Siu-Tung 程小东, 1986  
*Clans of Intrigue* 楚留香, Chu Yuan, 1977  
*Close Encounter of Vampire, The* 僵尸怕怕, Yuen Wo Ping, 1986  
*Come Drink with Me* 大醉侠, King Hu, 1966  
*Crouching Tiger, Hidden Dragon* 卧虎藏龙 Ang Lee 李安, 2000  
*Dance of the Drunk Mantis* 南北醉拳, Yuen Wo Ping, 1979  
*Disciples of Shaolin* 洪拳小子, Zhang Che, 1975  
*Dinjun Mountain/ Dinjun Shan* 定军山, 1905  
*Dirty Ho* 烂头何, Liu Chia Liang, 1979  
*Dragon Gate Inn* 龙门客栈, King Hu, 1968  
*Dreadnought* 勇者无惧 Yuen Wo-Ping, 1981  
*Drunken Master* 醉拳, Yuen Wo-Ping, 1978  
*Drunken Master 2* 醉拳 2, Liu Chia Liang, 1994  
*Drunken Master 3* 醉拳 3, Liu Chia Liang, 1994  
*Drunken Taichi* 笑太极, Yuen Wo Ping, 1984  
*Enter the Dragon* 龙争虎斗 (Robert Clouse, 1973  
*Executioners of Shaolin* 洪熙官, Liu Chia-Liang, 1977  
*Fate of Lee Khan, The* 迎春阁之风波, King Hu, 1974  
*Five Shaolin Masters* 少林五祖, Zhang Che, 1974  
*Five Venoms* 五毒, Zhang Che, 1978  
*Heroes Two* 方世玉与洪熙官, Zhang Che, 1974.  
*Heroic Ones, The* 十三太保, Zhang Che, 1970  
*Hong Xia* 红侠, 1929  
*Wong Fei Hung Fight at Henan* 黄飞鸿河南浴血战, Hu Peng, 1957  
*How Wong Fei Hung Pitted the 7 Lions against the Dragon* 黄飞鸿七狮会金龙, Hu Peng, 1956  
*How Wong Fei Hung Smashed the 5 Tigers* 黄飞鸿大破五虎阵, Hu Peng, 1961  
*Huangjia Nu Xia* 荒江女侠, 1930  
*In the Line of Duty 4* 皇家师姐 IV 直击证人, Yuen Wo Ping, 1989  
*Iron Monkey* 少年黄飞鸿之铁马骝, Yuen Wo Ping, 1993  
*Last Hero in China* 黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣, Wong Jing, 1993

*Leathal Weapon*, Richard Donner, 1987  
*Legend in the Mountain* 山中传奇, King Hu, 1979  
*Legend of a Fighter* 霍元甲, Yuen Wo Ping, 1982  
*Magnificent Butcher, The* 林世荣, Yuen Wo-Ping, 1979  
*Mad Killer* 大煞星, Law Chun 罗臻 & Ng See Yuen 吴思远, 1971  
*Mad Monkey Kung-fu* 疯猴, Liu Chia Liang, 1979  
*Matrix, The*, Wachowski Brothers, 1999  
*Men From the Monastery* 少林子弟, Zhang Che, 1974  
*Mismatched Couple, The* 情逢敌手, Yuen Wo Ping, 1985  
*My Young Auntie* 长辈, Liu Chia Liang, 1981  
*New One Arm Swordsman, The* 新独臂刀, Zhang Che, 1971  
*Once Upon a Time in China* 黄飞鸿, Tsui Hark 徐克, 1991  
*Once Upon A Time in China III* 黄飞鸿 III 之狮王争霸, Tsui Hark, 1993  
*One Arm Swordsman, The* 独臂刀, Zhang Che, 1967  
*Praying Mantis, The* 螳螂, Liu Chia-Liang, 1978  
*Raining in the Mountain* 空山灵雨, King Hu, 1979  
*Red Butterfly* 红蝴蝶, Qian Xue Fan 钱雪凡, 1927  
*Repas de bébé*, Lumière, 1895  
*Return of the 36th Chambers of Shaolin, The* 少林搭棚大师, Liu Chia-Liang, 1980  
*Sons of the Good Earth, The* 大地儿女, King, Hu, 1965  
*Shandong Xiang Ma* 山东响马, Qian Xue Fan 钱雪凡 et Ye Ren Fu 叶任, 1927  
*Shaolin Drunkard* 天师撞邪, Yuen Wo Ping, 1983  
*Shaolin Martial Arts* 洪拳與永春, Zhang Che, 1974  
*Shaolin Temple, The* 少林寺, Liu Chia Liang, 1986  
*Spiritual Boxer, The* 神打, Liu Chia-Liang, 1975  
*Story of Wong Fei Hung* 黄飞鸿传 (Part 1 & Part 2), 1949  
*Ten Sisters*, 红粉骷髅, 1921  
*Temple of the Red Lotus, The* 江湖奇侠, Xu Zhenghong, 1965  
*Touch of Zen, The* 侠女, King Hu, 1970  
*Tiger Boy* 虎侠歼仇 de Zhang Che, 1966  
*Tiger Cage 1, 2, 3* 特警屠龙, 洗黑钱, 冷面狙击手, Yuen Wo Ping  
*The Twins Dragons* 双龙会, Yuen Wo Ping, 1992  
*Valiant Ones, The* 忠烈图, King Hu, 1975  
*Vengeance* 报仇, Zhang Che, 1970  
*The Way of the Dragon* 猛龙过江, Bruce Lee, 1972  
*Wong Fei Hung Goes to a Birthday Party at Guansha* 黄飞鸿官山大贺寿, Hu Peng, 1956  
*Wong Fei Hung Saves the Kidnapped Liang Kuan* 黄飞鸿虎穴救梁宽, Hu Peng, 1958  
*WFH Seizes the Bride at Xiguan* 黄飞鸿西关抢新娘, Hu Peng, 1958  
*Wong Fei Hung The Incredible success in Canton* 黄飞鸿威震五羊城, Wang Feng 王凤, 1968  
*Wong Fei Hung Tries His Shadowless Kick* 黄飞鸿初试无影脚, Hu Peng, 1954  
*Zhuang Zi Test His Wife* 庄子试妻, 1912

## Index de noms cités (sans les noms d'auteurs)

- |                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| Ang Lee 李安               | Kwan Tak Hing 关德兴         |
| Ann Hui 许鞍华              | King Hu 胡金铨               |
| Bai Mei 白眉               | Lao She 老舍                |
| Bruce Lee 李小             | Law Chun 罗臻               |
| Buster Keaton            | Leung Ting 梁挺             |
| Butcher Wing 猪肉荣         | Liu Chia Liang 刘家良        |
| Cheng Pei Pei 郑佩佩        | Lo Wei 罗维                 |
| Ching Siu-Tung 程小东       | Lu A Cai 陆阿采              |
| Chu Yuan 楚原              | Lu Feng 鹿峰                |
| Chen Zhen 陈真             | Lumière, les frères       |
| David Chiang 姜大卫         | Miao Cuihua 苗翠花           |
| Donnie Yen 甄子丹           | Ng See-Yuen 吴思远           |
| <i>E Mei</i> 峨眉派         | Qian Xue Fan 钱雪凡          |
| Fei Mu 费穆                | Qing Qin Wan 勤亲王          |
| Fang Shiyu 方世玉           | Ren Yu Tian 任雨田           |
| Fu Sheng 傅声              | Robert Tai 戴彻             |
| Gene Kelly               | <i>Shaw Brothers</i> 邵氏机构 |
| <i>Golden Harvest</i> 嘉禾 | Shek Kin 石坚               |
| Han Yingjie 韩英杰          | <i>Tan Xinpei</i> 谭鑫培     |
| Hong Xiguan 洪熙官          | Ti Lung 狄龙                |
| Hu Huiqian 胡惠乾           | Tsui Hark 徐克              |
| Huang Qiyang 黄麒英         | Yong Chun 咏春              |
| Huo Yuan Jia 霍元甲         | Ye Ren Fu 叶任              |
| Hu Peng 胡鹏               | Yip Man 叶问                |
| Joseph Kuo Nan-Hong 郭南宏  | Yuen Biao 元彪              |
| Jackie Chan 成龙           | Yuen Siu Tin 袁小田          |
| Jet Li 李连杰               | Yuen Wo Ping 袁和平          |
| Jin Yong 金庸              | Wang Yu 王羽                |
| Jing Wu 精武               | Wong Jing 王晶              |
| John Woo 吴宇森             | Woshi Shanren 我是山人        |
| Keenu Reeve              | Wong Fei Hung 黄飞鸿         |
| Kang Xi 康熙               | Wong Kei Ying 黄麒英         |
| Kobayashi                | Wong Long 王郎              |
| Kurosawa, Akira          | Zhang Che 张彻              |
| général Kwan 关将军         |                           |

## Jin Yong

### Liste de films adaptés de ses romans.

Story of the Vulture Conqueror (1958)  
Sword of Blood and Valour (1958)  
Story of the Vulture-Conqueror (Part 2) (1959)  
Sword of Blood and Valour (Part 2) (1959)  
Book and the Sword (Part 1), The (1960)  
Book and the Sword (Part 2), The (1960)  
Story of the Great Heroes (Part 1), The (1960)  
Story of Great Heroes (Part 2) (1960)  
Twin Swords (Part 1) (1961)  
Twin Swords (Part 2) (1961)  
Story of the Great Heroes (Part 3), The (1961)  
Story of the Great Heroes (Part 4), The (1961)  
Story of the Sword and the Sabre (Part 1) (1963)  
Story of the Sword and the Sabre (Part 2) (1963)  
Flying Fox, The (1964)  
Flying Fox in the Snowy Mountains (Part 1), The (1964)  
Flying Fox in the Snowy Mountains (Part 2), The (1964)  
Story of the Sword and the Sabre (Part 1) (1965)  
Story of the Sword and the Sabre (Part 2) (1965)  
Brave Archer, The (1977)  
Proud Youth, The (1978)  
Brave Archer Part II, The (1978)  
Heaven Sword and Dragon Sabre (1978)  
Heaven Sword and Dragon Sabre, Part II (1978)  
Deadly Secret, A (1980)  
Legend of the Fox (1980)  
Sword Stained with Royal Blood (1981)  
Emperor and His Brother, The (1981)  
Brave Archer Part III, The (1981)  
Brave Archer and His Mate (1982)  
Ode to Gallantry (1982)  
Demi-Gods and Semi-Devils (1982)  
Tales of a Eunuch (1983)  
Little Dragon Maid (1983)  
New Tales of the Flying Fox (1984)  
Romance of Book and Sword, The (1987)  
Princess Fragrance (1987)  
Swordsman (1990)  
Swordsman 2 (1992)  
Royal Tramp (1992)  
Royal Tramp II (1992)  
Sword of Many Lovers, The (1993)  
Kung Fu Cult Master, The (1993)  
Eagle Shooting Heroes, The (1993)  
Sword Stained With Royal Blood, The (1993)  
Maidens of Heavenly Mountains, The (1994)  
Ashes of Time (1994)

## Interview with Loon Sheng, martial art choreographer

Translated by David Chow

Written by Mélanie Morrissette, April 18 2002

**How did you become a choreographer?**

First I was a stuntman then I became a choreographer.

**So you practice martial arts, right, what kind of style?**

I know most of them, I'm doing Shaolin style particularly.

**In term of your work, do you discuss the framing with the director?**

Maybe ten or fifteen years ago, the director told the choreographer approximately what the framing was. So we had to work with very little information. After, with the help of video assistance, the director usually lets the framing to the choreographer. When it's time to do an action scene, the director just calls the choreographer and sometimes, he leaves the set. Usually, he doesn't have the time for the action scene, he cares much more about dramatic scenes or storytelling scenes. So, the choreographer needs to think about the framing and also the editing.

**So do you plan a choreography in advance, for example with storyboards or you just improvise during the shooting?**

In Hong Kong, there is no rehearsal before the shooting, we improvise everything on the set.

**What is the most important for a choreographer, the aesthetic of a shot, the dynamism, the creativity?**

Actually, it depends a lot on the producer and the director, what kind of look they expect and the choreographer has to deal with what is workable or not. Sometimes, a choreographer is really restrained but even of that, I will try to experiment and bring my own and personal input.

### **What kind of input do you try to bring?**

For example, when *Crouching Tiger* went out, every producer wants to copy this film. So I use the coliseum scene as a kind of inspiration, not so much for the visual aesthetic but for the feelings that carry the two characters. I'm trying to put strong feelings like desperation or savagery in my work.

I would like to talk about the history of martial arts films, from the Wong Fei Hung with Kwan Tak-Hing during the fifties until now, what are the major changes in choreography?

The Wong Fei Hung films during the fifties were not so much concerns about the aesthetic of martial arts, there was not an interest in the violence, they didn't really care about martial arts. What was important at that time was the Wong Fei Hung character, his personality, the way he behaved and the Confucian morality between the good and the evil person.

In the sixties, with the swordplay genre, the filmmaker started to pay more emphasis on the aesthetic and on the style of the fighting. In late sixties a director like King Hu introduce a new visual look.

### **Can you talk about King Hu?**

He's quite a pioneer in terms of how to build an atmosphere and use dramatic element.

### **And what do you think about Bruce Lee?**

I'm not one of his big fan, I'm not a devoted fan... But before Bruce Lee came, in the Western country and around the world, except of course Hong Kong, no one pay attention to Chinese kung-fu. I recognize the contribution of Bruce Lee as someone who starts the

recognition of martial arts. He was the one who spread martial arts in the movies.

Also, before him, the fighting didn't look so powerful. Bruce Lee is the first to employ the free style combat. When he uses the realistic fight combat, it looks very powerful. After that, everybody imitated him.

I'm wondering if he still alive what he will do...maybe as a producer or a director. He brought martial art film to another level.

The problem is, in martial films, everybody tend to emphasize the physical side of martial arts but there is few films able to bring the spiritual side of martial arts. When people see martial arts on the screen they may not realize the philosophical aspect of martial arts.

**Maybe it's because it's very difficult to represent the philosophical aspect on screen. Usually what we can perceive in a film is only what we can see so spectators have to find the philosophical aspect behind the action scenes. I think it is difficult to do for someone who doesn't know Asian philosophy and martial arts itself.**

**Can you talk to me about wirework and special effect with computer?**

First, we have to use wirework depending the context and the story. We use computer as a tool to erase the wire. Also, with the computer you can design movement that didn't look like wirework. Also with the computer you can design more complex movement.

But the way we design choreography depends really on the budget. It's difficult to be competitive with Hollywood film for this reason, because of the budget concerns.

On the other hand, wirework is really long, a lot of people are involve depending the complexity of the choreography. Usually producer wants interesting movement but they don't understand how long it takes because they are business men.

**What do you think about Yuen Wo Ping achievement in Hollywood? Do you think what he's doing in Hollywood is better in comparison with his Hong Kong's work.**

Before he had his own style, he did some interesting fantastic films. But a film like *Crouching Tiger, Hidden Dragon* has been already done in Hong Kong cinema, except for the budget and the recent technology, this made the difference. Now his role in Hollywood is very different from Hong Kong cinema. In Hong Kong the martial arts effect and the choreography is a main concern, in Hollywood it is not. In Hollywood, Yuen Wo Ping providing an Asian look for the special effect and martial arts but he is not putting his own in the film. He probably has to compromise all the time.

For Jackie Chan is very different, he is able to do his own style. Probably you can't put a Chinese element like martial art too strong in an American film, because it's an American film. It's a cultural thing...

**And what about Jet Li, it seems to me that he lost his time and his talent in Hollywood films...**

He's getting a bigger pay-check for what he's doing. But his creativity is really limited; he's not able to fully develop his skills.

And also the understanding of an American director who never did martial arts and the fact that he's very far away from the Chinese tradition makes a difference...

Yes, of course. A director may not think about martial arts aesthetics, maybe he can't conceive that. But gradually, things, perception of each other changing. For example, before, in Hollywood, they wouldn't accept that a character gives a punch and the actor, with the wirework, would jump 20 meters away. It was just impossible for Hollywood to do that. But now these kinds of things are accepted. But usually, like I said earlier, the choreography is not a make issue in an American film.

Last year, there was a film named *Extreme Challenge* (Stephen Tung Wai, 2001) and it's for me a pure martial film in the sense that the fight scenes are more important compared to the story. The whole film is a tournament; it's just a pretext to expose different fighting style.